This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

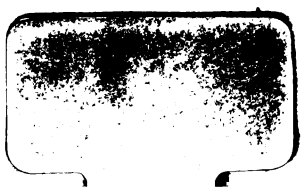
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

1427



Val. 17 juin
1831

ER
427

Rec. 17 Jan.
1891

600079302R

POÉTIQUE FRANÇAISE.

PRIX BROCHÉ, 3 fr.

Les deux exemplaires de cet Ouvrage prescrits par la loi, ont été déposés dans la Bibliothèque nationale : tous ceux qui ne seront pas revêtus de la signature de l'auteur, seront regardés comme contrefaits.

POÉTIQUE FRANÇAISE:

ADOPTÉE PAR LA COMMISSION DES LIVRES CLASSIQUES, POUR L'USAGE DES LYCÉES ET DES ÉCOLES SECONDAIRES.

PAR M. DOMAIRON,

ancien Professeur des Belles-Lettres à l'Ecole Militaire de Paris; Inspecteur général de l'instruction publique.

SECONDE ANNÉE DU COURS DES BELLES-LETTRES.

A PARIS,

Chez DETERVILLE, Libraire, rue du Battoir, n° 16, quartier S. André-des-Arcs.

AN XIII — 1804.

274. c. 17.

POÉTIQUE FRANÇAISE.

MOYSE est le plus ancien écrivain que nous connoissions ; et son premier ouvrage est un chef-d'œuvre de poésie, ce sublime cantique qu'il fit après le passage de la mer Rouge. Les premiers écrivains des autres nations ont été aussi des poètes. Ce n'est qu'après eux qu'ont paru les historiens célèbres, les grands orateurs, et les savans en tous les genres.

Dans les quatre âges de la litterature, les pères de la belle-poésie ont été *Homère* et *Hésiode*, chez les Grecs ; *Plaute* et *Térence*, chez les Romains ; *Le Dante* et *Pétrarque*, dans l'Italie moderne ; *Malherbe* et *Corneille*, en France. Il semble que, pour éclairer l'ignorance des peuples, en leur faisant goûter l'instruction, il falloit leur présenter d'abord des productions de l'esprit, où la parole fût embellie par les accords de la musique, et par le coloris de la peinture. Cela n'est que très-vraisemblable : tous les hommes ont un goût naturel pour le chant et pour les tableaux. Or la poé-

sie réunit incontestablement les graces et les avantages de ces deux arts.

La *Poétique* nous enseigne l'art de *bien écrire* et de *bien composer en prose.* On doit se rappeler ici que, dans la *Rhétorique française*, destinée à la première année du cours des belles-lettres, en faisant connoître les ornemens du discours, le principe des beaux-arts, et les règles fondamentales des productions littéraires, j'ai exposé les préceptes généraux qu'il faut suivre exactement, pour *bien écrire*, et pour *bien composer.*

Mais comme il y a des règles particulières, propres à chaque espèce d'ouvrages en prose, il y en a aussi qui sont propres à chaque espèce d'ouvrages poétiques. Avant d'exposer les règles de ceux-ci, il est nécessaire que je donne quelques notions du *discours mesuré*, et de la *poésie en général.*

NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

I.

Du Discours mesuré.

Le discours mesuré, que je considère ici dans sa forme seulement, par opposition à la prose, consiste dans un certain arrangement des paroles, suivant des règles déterminées. Les paroles ainsi

arrangées, forment les vers, qui sont composés d'un certain nombre de syllabes ou *pieds*. Il y en a qui en ont douze, et qu'on appelle *alexandrins*, *héroïques*, ou *grands vers*. Ils ont à la sixième syllabe une césure : c'est un repos que le sens doit autoriser, et qui coupe le vers en deux parties, dont chacune s'appelle *hémistiche*. D'autres vers ont dix pieds : on les appelle communs ; et ils ont la césure après le quatrième. Il y en a qui ont huit pieds : ces vers n'ont point de césure, non plus que ceux dont le nombre des pieds est au-dessous de huit.

De la structure des vers.

Les vers sont *masculins* ou *féminins*. Ils sont *masculins*, lorsque la dernière syllabe du mot qui les termine, a une toute autre voyelle que l'*e* muet. Ainsi les mots, *captivité*, *charmer*, *succès*, *travail*, *repos*, *sommeil*, *obtenir*, *puissant*, *rendu*, etc. pourroient être mis à la fin d'un vers masculin.

Les vers *féminins* sont ceux dont le dernier mot est terminé par un *e* muet, soit seul, soit accompagné d'une ou de plusieurs consonnes. Ainsi, les mots *envie*, *confondue*, *agitée*, *terre*, *féconde*, *bocages*, *agréables*, *fleurissent*, *demandent*, *instruisent*, etc. pourroient terminer un vers féminin. Ces sortes de vers ont toujours à la fin une syllabe de plus que les masculins ; en sorte que l'on pourroit dire que les grands vers fémi-

nins ont treize pieds; les vers féminins communs, onze; ainsi des autres. Mais cette dernière syllabe des vers féminins ne rendant qu'un son très-peu sensible, à cause de l'*e* muet, n'est comptée pour rien. Voici des exemples de ces différentes espèces de vers.

Vers masculin alexandrin :

La-ver-tu-doit-ré-gner | ou-con-seil-ler-les-rois.

Vers féminin alexandrin :

Quel-ques-cri-mes-tou-jours | pré-cè-dent-les-grands-cri-mes.

Vers masculin commun, ou de dix pieds :

On-vit-heu-reux | quand-on-est-sans-dé-sirs.

Vers féminin commun, ou de dix pieds :

Le-na-tu-rel | est-le-sceau-du-gé-ni-e.

Vers masculin de huit pieds :

Rien-ne-du-re-que-ce-qui-plaît.

Vers féminin de huit pieds :

Les-gra-ces-sui-vent-tous-les-â-ges.

Vers masculin de sept pieds ;

La-ver-tu-nous-rend-é-gaux.

Vers féminin de sept pieds :

Le-temps-dé-truit-tou-tes-cho-ses.

Vers masculin de six pieds :

So-yez-bon-vous-plai-res.

Vers féminin de six pieds :

Le-sot-de-tout-s'ir-ri-te.

On fait encore des vers qui ont moins de six pieds. Mais ce n'est guère que dans des pièces libres et badines, ou destinées à être mises en musique. Ce couplet de *Panard* nous en fait voir de cinq, de quatre, et d'un seul pied :

On voit des commis
Mis
Comme des princes,
Et qui sont venus
Nus
De leurs provinces.

Si dans le corps du vers la dernière syllabe d'un mot est terminée par un *e* muet seul, et que le mot qui suit, commence par une voyelle ou par une *h* non aspirée, cette syllabe se mange et se confond dans la prononciation, avec la première du mot suivant, comme on le voit dans ces vers :

Nous-som-mes-loin-de-nous | à-tou-*te*-heu-*re*-en-trai-nés.

El-le-flot-*te*-el-*le*-hé-si-*te* | en-un-mot-el-*le*-est-fem-me.

L'*e* muet seul, accompagné d'une ou de plusieurs consonnes, n'ayant qu'un son sourd et imparfait, ne peut jamais

terminer le repos; soit que cet *e* muet forme la sixième syllabe du vers, soit qu'il forme une syllabe surabondante. Ainsi ces vers ne vaudroient rien:

U-ne-peur-sou-dai-*ne* | gla-ça-tous-les-es prits.

Des-ser-pens-de-l'en-*vie* | son-cœur-est-dé-vo-ré.

Il faut que cet *e* muet s'élide avec un mot qui commence par une voyelle, comme dans ces vers:

Le-cri-me-fait-la-hon | *te*-et-non-pas-l'é-cha-faud.

Qui-veut-pé-rir-ou-vain | *cre*-est-vain-cu-ra-re-ment.

La-ver-tu-sous-le-chau | *me*-at-ti-re-nos-hom-ma-ges.

Les mots qui ont une voyelle avant l'*e* muet final, tels que *manie*, *punie*, *vue*, *perdue*, *rosée*, *brisée*, *boue*, *roue*, *plaie*, *vraie*, etc. ne peuvent s'employer dans le corps d'un vers, que quand ils sont suivis d'un mot qui commence par une voyelle, avec laquelle l'*e* muet s'élide. Ainsi ces vers ne sont pas bons:

Mais-el-le-bat-ses-gens | et-ne-les-*pa-ie*-pas.

La-*vu-e*-s'é-ten-doit | sur-un-cô-teau-fer-ti-le.

Aux-dis-cours-des-flat-teurs | qu'on-ne-se-*fi-e*-pas.

La-*vi-e*-des-hé-ros | doit-nous-ser-vir-d'ex-em-ple.

Les mots, dans lesquels l'*e* muet, précédé d'une voyelle, et suivi d'une ou de plusieurs consonnes, ne peut point se confondre, par la prononciation, avec une autre syllabe, tels que *orgies, hardies, frappées, trompées, emploient, déploient, confient, essuient, avouent, dénouent, effraient, soustraient*, etc. ces mots, dis-je, ne peuvent jamais entrer dans le corps d'un vers. Ainsi les suivans ne valent rien :

Ces-fem-mes-ont-é-té | *pu-ni-es*-à-pro-pos.

Ils-*voi-ent*-en-tous-lieux | des-ob-jets-en-chan-teurs.

As-sas-sins-ef-fron-tés | ils-*dé-ni-ent*-leurs crimes.

Ils-vous-*lou-ent*-tout-haut | et-vous-*jou-ent*-tout-bas.

L'*e* muet au-dedans d'un mot, et précédé d'une voyelle, se supprime toujours en poésie. Ainsi, au lieu d'écrire *agréerai, ralliera, crierons, oublierois, gaieté, maniement, dévouement*, etc. on écrit *agrêrai, rallîra, crîrons, oublîrois, gaîté, manîment, dévoûment*, etc. C'est ce qu'on voit dans ces vers :

L'es-prit-et-la-*gai-té* | la-gra-ce-l'*en-joû-ment*
Or-nent-tout-à-la-fois | vo-tre-sty-le-char-mant.

Et-ce-sont-ces-plai-sirs | et-ces-pleurs-que-j'en-vie,
Que-tout-au-tre-que-lui | me-*pai-roit*-de-sa-vie !

Sans-les-re-mords-af-freux | qui-dé-chi-rent-mon-cœur,
Hi-é-ron-j'*ou-bli-rois* | qu'il-est-un-ciel-ven-geur.

Il faut absolument éviter dans les vers la rencontre des voyelles, ou d'une *h* non aspirée, qui ne se mangent point dans la prononciation : c'est ce qu'on appelle *hiatus*. On ne pourroit jamais faire entrer dans un vers ces mots, *loi évangélique*, *Dieu immuable*, *vérité éternelle*, *vrai honneur*, *foi assurée*, etc. Il en est de même de la conjonction et avant un mot qui commence par une voyelle.

On peut cependant répéter la conjonction *oui*, ou la mettre après une interjection, comme on le voit dans ces vers :

Oui, *oui*, je veux venger votre honneur et le mien.

Hé ! oui, je ferai tout pour ne pas vous déplaire.

De la rime.

Les vers tirent leur plus grande beauté de la rime. Elle est une convenance de sons à la fin des mots qui terminent plusieurs vers. La rime qu'on appelle *masculine*, est celle qui termine les vers masculins; et la *féminine*, celle qui termine les féminins, comme on va le voir dans ceux-ci :

Au pied du mont Adulle, entre mille roseaux,
Le Rhin tranquille et fier du progrès de ses eaux,

Appuyé d'une main sur son urne penchante,
Dormoit au bruit flatteur de son onde naissante ;
Lorsqu'un cri tout-à-coup suivi de mille cris,
Vient d'un calme si doux retirer ses esprits.
Il se trouble, il regarde, et par-tout sur ses rives,
Il voit fuir à grands pas ses Naïades craintives,
Qui toutes accourant vers leur humide roi,
Par un récit affreux redoublent son effroi.

On ne considère pour la rime *masculine*, que le son de la dernière syllabe des mots, soit que cette dernière syllabe s'écrive de même, soit qu'elle s'écrive différemment. Ainsi, les mots *plaisir*, *repos*, *candeur*, rimeront, non-seulement avec *desir*, *dispos*, *froideur*, mais encore avec *soupir*, *berceaux*, *douleur*. Cependant le seul *e* fermé ne suffit point pour cette rime. *Frivolité* ne peut pas rimer avec *aimé*; *consterné* avec *embrâsé*. Il faut que la lettre qui précède cet *e* fermé, soit la même dans les deux mots. Ainsi, *frivolité* rimera fort bien avec *vanité*; *consterné* avec *enchaîné*.

Le son de la dernière syllabe des mots ne suffit pas pour la rime féminine, parce que la prononciation sourde et obscure de l'*e* muet empêche d'y appercevoir une convenance sensible. Ainsi *monde* ne rime point avec *demande*, quoique la dernière syllabe de ces deux mots soit la même. Il faut pour la rime *féminine* prendre la convenance des sons de la dernière syllabe des mots, comme dans ceux-ci : *monde*, *féconde* | *bocage*,

ombrage | *cantique*, *portique* | *nature*, *verdure* | *jaillissent*, *bondissent* | *instruire*, *conduire*, etc. Mais *guerre*, *terre*, *tonnerre*, ne peuvent pas rimer avec *père*, *hémisphère*, *colère*, la convenance des sons ne se trouvant pas dans l'avant-dernière syllabe de ces mots; non pas précisément parce que les premiers ont deux *rr*, et que les autres n'en ont qu'un; mais parce que dans les mots *guerre*, *terre*, *tonnerre*, le premier *e* est fort ouvert, et que dans les autres, il est seulement un peu ouvert.

Le seul *e* fermé dans l'avant-dernière syllabe d'un mot terminé par un *e* muet, ne suffit point pour la rime féminine. *Adorée*, *trompée*, *épouvantée*, etc. ne rimeront pas avec *charmée*, *brisée*, *consolée*, etc. et ne pourront rimer qu'avec *sacrée*, *frappée*, *enchantée*, ou autres mots semblables.

Les pluriels ne riment point avec les singuliers, à moins que ces deux nombres ne soient terminés par la même consonne, ou une consonne équivalente. Ainsi, *agréable*, *jeu*, *bijou*, *complot*, *vérité*, au singulier, ne rimeront pas avec *aimables*, *feux*, *verrous*, *pivots*, *frivolités*, au pluriel. Mais *fastueux*, *courroux*, *voix*, *repos*, quoiqu'au singulier, rimeront avec *jeux*, *bijoux*, *exploits*, *côteaux*, au pluriel.

Suivant cette règle, deux mots qui

seroient au singulier, mais dont l'un seroit terminé par une voyelle, et l'autre par une consonne, quoique précédée de cette même voyelle, ne rimeroient pas ensemble. Ne faites donc point rimer *loi* avec *bois*, *voix*, ou *exploit;* non plus que *genou* avec *courroux*, etc. Les versificateurs rigides ne veulent même pas que *détour* rime avec *secours ; sultan* avec *instant; essor* avec *transport*, parce que ces mots ne sont pas terminés par la même consonne, ou par une consonne équivalente. Mais ils font rimer ensemble *instant* et *attend*, *accord* et *fort*, etc.

Sur l'argent, c'est tout dire, on est déjà d'*accord :*
Ton beau-père futur vide son coffre-*fort.*

Un mot peut rimer avec lui-même. Mais ce n'est que quand il est pris dans des significations différentes, comme dans ces vers:

Chaque objet frappe, éveille et satisfait mes *sens :*
Je reconnois les dieux au plaisir que je *sens.*

Le cardinal de *Richelieu* entendant la lecture que lui faisoit *Colletet* d'une de ses comédies, lui donna six cents livres pour six vers seulement qu'il trouvoit fort beaux. Le poète adressa au ministre ce distique :

Armand, qui pour six vers m'as donné six cents *livres*,
Que ne puis-je à ce prix te vendre tous mes *livres !*

On doit observer de mêler les rimes *masculines* et les *féminines*, de manière que deux différentes rimes de même espece ne se trouvent jamais ensemble dans une même suite de vers; c'est-à-dire qu'une rime *masculine*, par exemple, ne peut être suivie que de la rime *masculine* qui y répond, ou d'une rime *féminine*.

Les rimes peuvent être *suivies* ou *entremêlées*. Elles sont *suivies*, lorsqu'après deux rimes masculines, il s'en trouve deux féminines, ensuite deux masculines, et ainsi des autres. Telles sont les rimes de ces beaux vers, que *Boileau* met dans la bouche de la mollesse, pour faire l'éloge de Louis XIV.

Hélas! qu'est devenu ce temps, cet heureux temps,
Où les rois s'honoroient du nom de fainéans;
S'endormant sur le trône, et me servant sans honte,
Laissoient leur sceptre aux mains ou d'un maire, ou d'un comte!
Aucun soin n'approchoit de leur paisible cour:
On reposoit la nuit, on dormoit tout le jour.
Seulement au printemps, quand Flore dans les plaines,
Faisoit taire des vents les bruyantes haleines,
Quatre bœufs attelés, d'un pas tranquille et lent,
Promenoient dans Paris le monarque indolent.
Ce doux siècle n'est plus. Le Ciel impitoyable
A placé sur leur trône un prince infatigable.
Il brave mes douceurs; il est sourd à ma voix:
Tous les jours il m'éveille au bruit de ses exploits.
Rien ne peut arrêter sa vigilante audace:
L'été n'a point de feux; l'hiver n'a point de glace.
J'entends à son seul nom tous mes sujets frémir.
En vain deux fois la paix a voulu l'endormir:
Loin de moi son courage entraîné par la gloire,
Ne se plaît qu'à courir de victoire en victoire.

Je me fatiguerois à te tracer le cours
Des outrages cruels qu'il me fait tous les jours.

Les rimes sont *entremêlées*, lorsqu'une rime masculine est séparée de celle qui y répond par une ou deux féminines, ou lorsqu'entre deux rimes féminines, il se trouve une ou deux rimes masculines, comme dans cet exemple :

J'ai cherché ce bonheur qui fuyoit de mes bras,
Dans mes palais de cèdre, aux bords de cent fontaines;
Je le redemandois aux voix de mes sirènes :
Il n'étoit point dans moi ; je ne le trouvois pas.
J'accablois mon esprit de trop de nourriture ;
A prévenir mon goût j'épuisai tous mes soins :
Mais mon goût s'émoussoit en fuyant la nature.
Il n'est de vrais plaisirs qu'avec de vrais besoins.

On ne peut point établir de règles pour le mélange des rimes. Il y a plusieurs manières de les croiser. C'est au poète à choisir la plus agréable à l'oreille, et la plus convenable à son sujet.

Les poèmes héroïques, les dramatiques, les satyres, etc. doivent être en vers alexandrins. On peut dans d'autres sujets, et sur-tout dans des pièces badines ou destinées à être mises en musique, faire des vers de tout pied, qu'on appelle *libres*, et croiser les rimes en consultant toujours l'oreille et l'harmonie.

Du mélange des vers ou des stances.

On doit aussi entremêler les rimes dans les *stances* ou *strophes*, qui sont un certain nombre de vers, après lesquels

le sens est fini et complet. Elles se divisent en *stances de nombre pair*, et en *stances de nombre impair*.

Celles de *nombre pair* sont de quatre, de huit et de dix vers. Dans les stances de quatre, ou *quatrains*, on peut employer indifféremment toutes sortes de mesures, et l'on doit entremêler les rimes, en faisant rimer le premier vers avec le troisième, et le second avec le quatrième. En voici des exemples :

Modérons nos propres vœux.
Tâchons de nous mieux connoître.
Desires-tu d'être heureux ?
Desire un peu moins de l'être.

Le fameux souverain bien,
Dans un séjour de misère,
N'est qu'un pompeux entretien,
Et qu'une noble chimère....

Voici comment j'ai compté
Dès ma plus tendre jeunesse :
La vertu, puis la santé ;
La gloire, puis la richesse.

Conti n'est plus, ô ciel ! ses vertus, son courage,
La sublime valeur, le zèle pour son roi
N'ont pu le garantir, au milieu de son âge,
De la commune loi.

Il n'est plus ; et les dieux en des temps si funestes,
N'ont fait que le montrer aux regards des mortels.
Soumettons-nous. Allons porter ces tristes restes
Au pied de leurs autels.

Elevons à sa cendre un monument célèbre.
Que le jour de la nuit emprunte les couleurs.
Soupirons, gémissons sur ce tombeau funèbre
Arrosé de nos pleurs.

On fait rimer aussi dans ces sortes de stances le premier vers avec le quatrième, et le second avec le troisième.

Pour vous l'amante de Céphale
Enrichit Flore de ses pleurs :
Le Zéphyr cueille sur les fleurs
Les parfums que la terre exhale.

Pour entendre vos doux accens,
Les oiseaux cessent leur ramage,
Et le chasseur le plus sauvage
Respecte vos jours innocens.

Dans les stances de six vers, il y a différentes manières d'entremêler les rimes, et de varier la mesure. Celle qui est assez commune et fort belle, consiste à faire rimer les deux premiers vers, et à terminer le sens après le troisième, qui doit rimer avec le dernier.

Nous admirons le fier courage
Du lion fumant de carnage,
Symbole du dieu des combats.
D'où vient que l'univers déteste
La couleuvre bien moins funeste ?
Elle est l'image des ingrats.

Non, non, sans le secours des filles de mémoire,
Vous vous flattez en vain, partisans de la gloire,
D'assurer à vos noms un heureux souvenir.
Si la main des neuf sœurs ne pare vos trophées,
Vos vertus étouffées
N'éclaireront jamais les yeux de l'avenir.

On voit aussi des stances de six vers, qui ne sont composées que de deux rimes,

et où le sens n'est terminé qu'après le dernier vers. Telle est celle-ci :

Sous des arbres, dont la nature
A formé de rians berceaux,
Entre des tapis de verdure,
Que nourrit la fraicheur des eaux,
Serpente avec un doux murmure
Le plus transparent des ruisseaux.

Les stances de huit vers ne sont, à proprement parler, que deux quatrains unis; soit que les vers aient tous la même mesure, soit qu'ils en aient une différente, comme on peut le voir dans ces deux exemples.

Venez, nations arrogantes,
Peuples vains, et voisins jaloux,
Voir les merveilles éclatantes,
Que sa main opère pour nous.
Que pourront vos ligues formées
Contre le bonheur de nos jours,
Quand le bras du Dieu des armées
S'armera pour notre secours?

O bien heureux mille fois
L'enfant que le Seigneur aime;
Qui de bonne heure entend sa voix,
Et que ce Dieu daigne instruire lui-même!
Loin du monde élevé, de tous les dons des cieux
Il est orné dès sa naissance;
Et du méchant l'abord contagieux
N'altère point son innocence.

Voici pour les stances de dix vers, la mesure la plus harmonieuse, et le mélange des rimes le plus agréable. Les vers, composés de huit syllabes, sont arrangés de manière que le premier ré-

ponde au troisième, et le second au quatrième ; que le cinquième et le sixième riment ensemble; que le septième réponde au dixième, et que le huitième et le neuvième riment ensemble.

Montrez-nous, guerriers magnanimes,
Votre vertu dans tout son jour.
Voyons comment vos cœurs sublimes
Du sort soutiendront le retour.
Tant que sa faveur vous seconde,
Vous êtes les maîtres du monde;
Votre gloire nous éblouit.
Mais au moindre revers funeste,
Le masque tombe, l'homme reste,
Et le héros s'évanouit.

Parmi les autres manières de mêler agréablement les rimes dans ces sortes de stances, celle-ci est la plus belle.

Combien plus sage et plus habile
Est un roi, qui, par ses faveurs,
Songe à s'élever dans les cœurs
Un trône durable et tranquille;
Qui ne connoît point d'autres biens,
Que ceux que ses vrais citoyens
De sa bonté peuvent attendre;
Et qui, prompt à les discerner,
N'ouvre les mains que pour répandre,
Et ne reçoit que pour donner.

Les *stances de nombre impair* sont de cinq, de sept et de neuf vers. Il faut nécessairement y mettre trois rimes semblables : mais on ne doit jamais les placer de suite. En voici des exemples :

Le volage amant de Clytie
Ne caresse plus nos climats;

Et bientôt des monts de Scythie,
Le fougueux époux d'Orithie
Va nous ramener les frimats.

Ingénieuses réveries,
Songes rians, sages loisirs,
Venez sous ces ombres chéries;
Vous suffirez à mes desirs.
Plaisirs brillans, troublez les villes;
Plaisirs champêtres et tranquilles,
Seuls vous êtes les vrais plaisirs.

Le roi des cieux et de la terre
Descend au milieu des éclairs:
Sa voix, comme un bruyant tonnerre,
S'est fait entendre dans les airs.
Dieux mortels, c'est vous qu'il appelle:
Il tient la balance éternelle,
Qui doit peser tous les humains.
Dans ses yeux la flamme étincelle,
Et le glaive brille en ses mains.

Il en est de ces stances de *nombre impair*, comme de celles de *nombre pair*. Les vers y peuvent être d'inégale mesure : c'est ce qu'on peut voir dans les deux suivantes.

Que j'aime à contempler, dans mes heureux caprices,
Des profondes forêts le silence et l'horreur,
Les rochers sourcilleux, les vastes précipices!
Ce noir aspect fait mes délices,
Et je jouis de ma terreur.

On peut des plus grands rois surprendre la justice.
Incapables de tromper,
Ils ont peine à s'échapper
Des piéges de l'artifice.
Un cœur noble ne peut soupçonner dans autrui
La bassesse et la malice
Qu'il ne sent point en lui.

On appelle *stances régulières*, une suite de stances qui ont toutes la même forme, soit pour la mesure et le nombre des vers, depuis quatre jusqu'à dix, soit pour le mélange et la combinaison des rimes : telles sont celles que j'ai citées pour exemples de stances de quatre vers.

On appelle *stances irrégulières*, une suite de stances qui ont chacune une forme différente. En voici un exemple :

Déplorable Sion, qu'as-tu fait de ta gloire?
Tout l'univers admiroit ta splendeur.
Tu n'es plus que poussière; et de cette grandeur
Il ne nous reste plus que la triste mémoire.
Sion jusques au ciel élevée autrefois,
Jusqu'aux enfers maintenant abaissée,
Puissé-je demeurer sans voix,
Si dans mes chants ta douleur retracée
Jusqu'au dernier soupir n'occupe ma pensée.

O rives du Jourdain! ô champs aimés des cieux!
Sacrés monts! fertiles vallées,
Par cent miracles signalées!
Du doux pays de nos aïeux
Serons-nous toujours exilées?
Quand verrai-je, ô Sion, relever tes remparts
Et de tes tours les magnifiques faîtes?
Quand verrai-je de toutes parts
Tes peuples, en chantant, accourir à tes fêtes?

Ton Dieu n'est plus irrité :
Réjouis-toi, Sion, et sors de la poussière;
Quitte les vêtemens de ta captivité,
Et reprends ta splendeur première.
Les chemins de Sion sont à la fin ouverts :
Rompez vos fers,
Tribus captives,
Troupes fugitives,
Repassez les monts et les mers;
Rassemblez-vous des bouts de l'univers.

Au reste, il sera bon, dans toutes sortes de stances, d'entremêler les rimes, de manière que le premier et le dernier vers d'une stance soient d'espèce différente. Sans cette attention, l'oreille du lecteur seroit un peu choquée de trouver, en passant d'une stance à l'autre, deux vers masculins, ou deux vers féminins qui ne rimeroient pas ensemble, comme dans celles-ci :

Rois, chassez la calomnie.
Ses criminels attentats,
Des plus paisibles états
Troublent l'heureuse harmonie.

Sa fureur, de sang avide,
Poursuit par-tout l'innocent.
Rois, prenez soin de l'absent
Contre sa langue homicide.

De ce monstre si farouche
Craignez la feinte douceur :
La vengeance est dans son cœur,
Et la pitié dans sa bouche.

Je dois dire néanmoins que cette manière de placer les rimes n'est pas absolument regardée comme une faute. Nos bons auteurs l'ont pratiquée, mais bien rarement. Elle n'est point du tout répréhensible dans les couplets d'une chanson.

II.

De la Poésie en général.

On vient de voir les différentes formes du discours mesuré, les règles générales qui regardent le mécanisme des vers, et qu'il faut exactement observer pour être un bon et agréable versificateur. Mais, pour être vraiment poète, il faut *inventer* et *peindre*.

De l'art d'inventer.

L'art d'inventer consiste à trouver les objets qui existent et où ils sont, ceux qui peuvent exister et où ils peuvent être; à présenter des actions, des images, des sentimens réels, ou possibles et vraisemblables. Je dois rappeler ici en peu de mots ce que j'ai dit, dans la *Rhétorique française*, de l'imitation de la *belle nature*, principe commun de tous les beaux arts. On imite la *nature*, en représentant fidelement un objet tel qu'il existe, ou tel qu'il peut vraisemblablement exister. On imite la *belle nature*, en représentant fidèlement un objet aussi parfait que nous pouvons le concevoir, soit qu'il existe, soit que, n'existant pas, il puisse exister. C'est cette dernière opération que fait la poésie : elle ne présente que des objets parfaits en eux-mêmes.

Mais comment parvient-elle à donner à ces objets le degré de perfection néces-

saire, lorsqu'ils ne l'ont pas en eux-mêmes? Le voici. Le poète rassemble les plus beaux traits de la même espèce, qu'il voit épars dans la nature, et qui peuvent former un tout parfait en son genre. La réflexion que fait *Cicéron* dans son livre de l'*Orateur*, au chapitre de l'*Invention*, va nous servir à développer ce principe important. Lorsque le célèbre peintre *Zeuxis* voulut peindre une beauté parfaite, il pensa bien qu'il ne pourroit pas en trouver un modèle existant dans la nature. Que fit-il? Il observa les plus beaux traits dans différentes belles personnes, les rassembla, en forma un tout, et parvint à montrer sur la toile une beauté dans sa plus grande perfection.

Ce que fait le poète pour inventer.

Il est aisé de concevoir que le poète emploie les mêmes moyens avec le même succès. *Molière* voulant tracer le vrai caractère de l'avare, n'en chercha point un parfait modèle dans la société, c'est-à-dire, qu'il ne s'appliqua point à y découvrir un homme qui eût fait tout ce que fait ou peut faire un avare. Mais il observa attentivement différens avares; il saisit les plus grands traits d'avarice qu'ils avoient faits; il y ajouta, d'après la connoissance profonde qu'il avoit du cœur humain, d'autres traits qu'il imagina qu'un avare est capable de faire: il réunit tous ces traits, les attribua à son

personnage, et, par-là, vint à bout d'en composer un caractère parfait dans son genre.

Ainsi, le poète veut-il, par exemple, chanter un héros qui a terminé une glorieuse entreprise? Il lui donnera toutes les vertus des grands hommes; et ces vertus seront portées au plus haut degré de perfection, où elles puissent se montrer dans l'homme même. Il mêlera, s'il veut, à ces vertus, quelques foiblesses, dont les plus grands hommes ne sont point exempts. Ces foiblesses ne rendront son héros que plus intéressant, parce qu'elles le rapprocheront de nous; parce qu'elles nous le représenteront sujet, comme nous, à la fragilité de la nature humaine. De plus, il fera naître sous ses pas tous les obstacles, tous les périls, toutes les traverses, tous les malheurs qu'on peut raisonnablement imaginer. Mais il lui donnera en même temps, ou le courage, ou la force, ou l'adresse, ou la patience nécessaires pour les surmonter. Enfin, il fera faire à son héros toutes les belles actions, par lesquelles les plus grands hommes pourroient se signaler dans une pareille entreprise, et il le conduira de cette manière jusqu'à l'entier achèvement de l'action principale.

En un mot, quelque sujet que traite le poète; dans quelque situation qu'il se trouve, il doit agir et parler, faire agir

et faire parler ses personnages aussi régulièrement, aussi parfaitement qu'on peut agir et parler dans une pareille circonstance. Actions, sentimens, images, tout doit être tiré du sein de la belle nature. Si ce sont des actions, il faut que dans leur espèce, elles soient aussi belles qu'on puisse l'imaginer, et qu'on ait quelque raison de croire qu'elles ont été ou qu'elles ont pu être réellement faites. Si ce sont des sentimens, il faut que dans leur espèce, ils soient aussi beaux qu'on puisse l'imaginer, et que l'on ait quelque raison de croire qu'un homme en auroit ou pourroit en avoir de pareils dans une semblable circonstance. Si ce sont des images, il faut que, dans leur espèce, elles soient aussi belles qu'on puisse l'imaginer, et qu'on ait quelque raison de croire que les objets dont elles sont les copies exactes, existent ou peuvent exister.

Mais si le poète fait faire à son héros des choses impossibles à l'homme; s'il lui donne des sentimens infiniment au-dessus de l'être le plus grand de son espèce; s'il présente l'image d'un objet que notre esprit ne peut en aucune manière supposer existant, ou capable de recevoir l'existence, alors on s'écriera: *Ce n'est point dans la nature; on ne reconnoît point là la nature.* De même, s'il fait faire à son héros des actions ignobles

ignobles et basses, sous prétexte que tous les hommes peuvent en faire de pareilles ; s'il représente un objet avec toutes ses imperfections, avec tous ses défauts, sous prétexte que cet objet existe réellement, alors on s'écriera : *Ce n'est point dans la belle nature; ce n'est point là la belle nature.*

Ainsi le poète qui voudra, par exemple, mettre sous nos yeux un sauvage, nous le représentera non comme un homme civilisé, ce ne seroit point dans la nature ; mais comme un homme parfait d'entre les sauvages, avec leurs mœurs, leurs passions, leurs vertus : ce sera alors dans la nature et dans la belle nature.

Voilà en quoi consiste l'art de l'imiter cette belle nature : voilà ce qu'on doit entendre en poésie et dans les autres arts par *inventer*. L'homme, à proprement parler, ne peut point créer : la fiction la plus brillante, la plus riche et la plus vaste, n'offre rien qui n'existe dans la nature. Qu'on suppose une action accompagnée des plus favorables circonstances qui puissent la relever ; un homme vertueux parfait dans son genre ; un scélérat qui le soit aussi dans le sien : on verra que ces diverses circonstances, ces différentes vertus, ces différens vices existent, ou peuvent exister ; qu'ils existent, parce qu'on en trouve des exemples dans

les temps passés, ou dans le siècle présent ; qu'ils peuvent exister, parce qu'ils ne choquent nullement notre raison, et que bien plus, nous avons quelque sujet de croire à leur existence réelle. Un homme n'a jamais remarqué aucun avare qui, dans sa maison, au milieu d'un cercle nombreux, *voyant deux chandelles allumées, en souffle une.* Il voit l'*avare* de *Molière* souffler cette chandelle ; en est-il révolté ? Non sans doute, parce qu'il conçoit qu'un homme vraiment avare est capable de faire une pareille action. Un homme ignore entièrement qu'un souverain, non content de pardonner à un sujet qui vouloit lui arracher le trône et la vie, a redoublé ses bienfaits à son égard, et l'a accablé de biens : il voit dans *Corneille*, *Auguste* tenir cette conduite envers *Cinna ;* en est-il révolté ? Non sans doute, parce qu'il conçoit qu'un monarque vraiment généreux peut porter jusques-là sa clémence.

Il est aisé de juger que ce que je viens de dire des circonstances d'une action, et des différens traits qui composent un caractère, doit s'appliquer à un tableau, à un édifice, à un monument présentés dans toute la beauté, dans toute la perfection imaginable. Les différentes figures de ce tableau, leurs attitudes, leur expression, leur coloris, les diffé-

rens corps de ce superbe édifice, les différentes parties de ce monument admirable existent ou peuvent exister séparément dans la nature. Le génie de l'artiste n'a fait que les rapprocher, les rassembler, les unir à propos, et en composer un tout aussi parfait qu'il pouvoit l'être.

Il s'ensuit de tout ce que je viens de dire, que le poète, pour être en état d'inventer, doit porter des yeux attentifs sur la nature, en bien saisir toutes les parties, et le vrai beau; distinguer tout ce qui est, et tout ce qui peut être; observer les hommes et leurs divers caractères, étudier à fond le cœur humain, démêler tous les secrets ressorts qui le font mouvoir, tous les sentimens dont il est susceptible, toutes les passions qui peuvent le maîtriser dans toutes les circonstances possibles de la vie.

De l'art de peindre.

L'homme inventeur n'est pas toujours poète. Pour en mériter le beau titre, il faut qu'il rende l'objet qu'il a trouvé, aussi sensible à l'esprit et au cœur, que l'est aux yeux du corps un objet présenté sur la toile. Ce que fait la peinture par les couleurs, la poésie doit le faire par l'expression. Aussi emploie-t-elle un langage extraordinaire, qu'on peut appeler le langage des Dieux. Elle anime, elle personnifie, elle divinise même les différens êtres. L'Aurore est une jeune

déesse, qui ouvre avec ses doigts de roses les portes de l'Orient ; ses pleurs sont la rosée qui humecte la terre, et qui redonne la vie aux fleurs. Le soleil est un Dieu monté sur un char étincelant, que traînent des chevaux immortels, qui vomissent la flamme. Les vents ont des ailes ; le tonnerre a des flèches. Les vices sont des monstres hideux : l'envie est dévorée de serpens : la vengeance est armée de poignards : la colère, agitée de mouvemens convulsifs, a sans cesse l'écume dans la bouche : la calomnie, se traînant dans l'ombre, répand partout le fiel et le poison.

Tous les objets que le poète offre à nos regards, portent l'empreinte d'une imagination brûlante, d'un génie de feu, mais toujours dirigé par le goût. Ce sont les pensées les plus nobles et les plus hardies, les expressions les plus magnifiques et les plus animées, les métaphores les plus riches et les plus brillantes, les figures les plus vives et les plus pompeuses, les tours les plus nombreux et les plus variés, l'harmonie la plus agréable et la plus séduisante. Mais rien n'est hors de la nature : tout en est une copie fidèle. Rien ne passe les bornes de la vraisemblance : tout est soumis aux sages loix de la raison. Le poète, dans ses plus grands écarts, ne marche qu'à la clarté de son flambeau. S'élevant et s'abaissant

dans son style, il sait le varier selon les sujets : il prête un langage différent au monarque, au héros, au simple citoyen, au berger, en prenant, pour ainsi dire, leurs sentimens et leur ame. En un mot il sait donner à chaque objet le vrai coloris qui lui est propre, et dire chaque chose sur le ton qui lui convient. C'est ainsi qu'il imite, qu'il exprime la belle nature dans toute sa noblesse, dans toute sa vérité, dans toute sa perfection.

Ce que fait le poete pour peindre.

Le poète doit donc, pour rendre son style pittoresque, ou, ce qui est la même chose, vraiment poétique, s'attacher au choix des pensées et des expressions. Il faut qu'elles soient toujours nobles, riches, naïves, douces, gracieuses, agréables, selon la diversité des sujets, et qu'elles n'aient jamais rien de commun ni de trivial. Il y a des mots qui sont en eux-mêmes ignobles et bas. Le génie du poète sait bien souvent les rendre dignes de la haute poésie. Ainsi *Racine* a eu l'art d'employer les mots *chiens* et *pavé*, sans que la délicatesse du lecteur en fût blessée.

Les *chiens* à qui son bras a livré Jésabel,
Attendant que sur toi sa fureur se déploie,
Déjà sont à ta porte et demandent leur proie.

Tu le vois, dit-il, en parlant de Louis XIV,

Baiser avec respect le *pavé* de tes temples.

Parmi ces mots ignobles et bas, il y en a qui ont quelque chose de dégoûtant. Mais employés dans le sens figuré, ils peuvent produire un très-bel effet en poésie. Tel est le mot *fumier*, qui fait la pointe de cette épigramme, que *Patrix* a imitée des *Visions* de *Quevedo*, poète espagnol :

Je songeois cette nuit que de mal consumé,
Côte à côte d'un pauvre on m'avoit inhumé,
Et que n'en pouvant pas souffrir le voisinage,
En mort de qualité je lui tins ce langage.
Retire-toi, coquin ; va pourrir loin d'ici :
Il ne t'appartient pas de m'approcher ainsi.
Coquin ! ce me dit-il d'une arrogance extrême ;
Va chercher tes coquins ailleurs ; coquin toi-même.
Ici tous sont égaux : je ne te dois plus rien ;
Je suis sur mon *fumier* comme toi sur le tien.

On voit aisément que dans ce mot *fumier*, le figuré adoucit ce que le propre a de rude et de rebutant.

Il y a d'autres mots qui sont si communs, qu'ils paroissent devoir être entièrement bannis de la poésie. On croiroit que rien ne peut les ennoblir. Tels sont *celui-ci*, *celui-là*, *l'un l'autre*, *d'ailleurs*, *pourvu que*, *puisque*, *de sorte que*, etc. Cependant l'homme de goût trouve quelquefois l'art de les embellir et d'en faire usage. C'est ainsi que *Racine* a dit élégamment des Romains :

Des biens des nations ravisseurs altérés,
Le bruit de nos trésors les a tous attirés.

Ils y courent en foule, et jaloux *l'un de l'autre*,
Désertent leur pays pour inonder le nôtre.

Le C.... de B*** a dit aussi :

Rentrons dans notre solitude,
Puisque l'Aquilon déchaîné
Menace Zéphyre étonné
D'une nouvelle servitude.

D'un autre côté, il y a des mots qui paroissent uniquement consacrés à la poésie, sans pouvoir être reçus dans la prose. Tels sont *humains* pour *hommes*; *forfaits* pour *crimes*; *coursier* pour *cheval*; *glaive* pour *épée*; *ondes* pour *eaux*; *antique* pour *ancien*; *jadis* pour *autrefois*; *soudain* pour *aussi-tôt*, etc. Mais observons en passant que ces mots peuvent être employés dans la prose soutenue, dans le discours vraiment oratoire. On ne blâmera certainement pas *Bossuet* d'avoir dit, dans une oraison funèbre : *Glaive du Seigneur, quel coup venez-vous de frapper?*

Le poète doit encore s'attacher au choix des tours. Ils consistent dans le judicieux emploi des métaphores et des figures, et comprennent aussi l'inversion, par laquelle on fait précéder des mots, qui, dans l'ordre naturel, devroient suivre, et l'on fait suivre ceux qui devroient précéder. Cette inversion est un très-bel ornement dans la poésie, si elle est libre et aisée; et un très-grand

défaut, si elle a quelque chose d'extraordinaire et de forcé. La lecture de nos bons poètes apprendra l'usage qu'on doit en faire, et quelles sont les bornes qu'il ne faut point passer.

Enfin le poète doit s'attacher à l'harmonie. C'est cette variété de tons qui charme l'oreille, et qui, par l'impression qu'elle fait sur cet organe, parvient à ébranler doucement notre ame, et à la plonger dans une espèce de ravissement. Cette harmonie, un des plus puissans attraits de la poésie, consiste d'abord dans le mélange des rimes : J'ai déjà fait voir les différentes manières de les entremêler et de les croiser. J'observerai seulement que les vers à rimes suivies manquent d'harmonie, 1°. quand les rimes masculines ont une trop grande convenance de son avec les féminines, comme ceux-ci de *Racine :*

Avant que tous les Grecs vous parlent par ma *voix*,
Souffrez que j'ose ici me flatter de leur *choix*,
Et qu'à vos yeux, Seigneur, je montre quelque *joie*
De voir le fils d'Achille, et le vainqueur de *Troie*.

2°. Quand deux rimes, soit masculines, soit féminines, ne sont séparées de deux autres rimes semblables, que par deux rimes d'une espèce différente, comme dans ces vers de *Voltaire :*

Soudain Potier se lève et demande *audience*.
Chacun à son aspect garde un profond *silence*.

Dans ce temps malheureux par le crime *infecté*,
Potier fut toujours juste et pourtant *respecté*.
Souvent on l'avoit vu par sa mâle *éloquence*,
De leurs emportemens réprimer la *licence*,
Et conservant sur eux sa vieille *autorité*,
Leur montrer la justice avec *impunité*.

On voit, dans ce dernier exemple, sur-tout, que l'oreille est bien loin d'être agréablement flattée par le retour des mêmes sons.

L'harmonie poétique consiste aussi à rompre la mesure à propos, sur-tout dans les vers alexandrins, pour éviter la monotonie. Elle ne souffre point que les vers marchent toujours de deux en deux, encore moins un à un. Mais elle veut qu'une pensée soit exprimée, tantôt en un vers, tantôt en deux ou trois, quelquefois dans un seul hémistiche. Il n'est aucun poète qui ait aussi bien connu cet art que *Racine*. Lisez et méditez ses vers : ils vous instruiront mieux que les préceptes les plus étendus.

Il y a une harmonie imitative, qui consiste à faire si bien concerter les mots avec les choses signifiées, que le son de ces mots imite la nature des choses qu'ils expriment. *Vida*, poète latin, nous trace parfaitement, dans son *Art poétique*, les règles de cette harmonie. Voici le sens de ce morceau : « Il faut donner à chaque » vers, l'air et le caractère qui lui sont » propres. Le second ne doit pas mar- » cher comme le premier, ni le troi-

» sième comme le second. L'un est plus » leste et plus agile : par le mouvement » de ses pieds et la légèreté de ses ailes, » il paroît voler et raser la surface de » l'onde. L'autre est pesant, lourd et » massif : il se traîne lentement et avec » de pénibles efforts, paroissant s'arrêter » à chaque pas. Celui-ci montre un visa- » ge riant et un teint fleuri : Vénus l'a » embelli de toutes ses graces. Celui-là » au contraire n'offre que des traits ru- » des et des membres difformes, un » sourcil hérissé, et une queue tor- » tueuse : le son en est dur, et la vue » désagréable ».

L'harmonie imitative est moins marquée dans notre langue, que dans la latine et la grecque. Nous avons cependant de très-beaux vers en ce genre, tels que ceux-ci de *Racine :*

Hé bien, filles d'enfer, vos mains sont-elles prêtes ?
Pour qui sont ces serpens qui siffient sur vos têtes ?

L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux
Parmi des flots d'écume un monstre furieux.
Son front large est armé de cornes menaçantes :
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes :
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux.

L'essieu crie et se rompt, l'intrépide Hippolite
Voit voler en éclat tout son char fracassé.
Dans les rênes lui-même il tombe embarrassé.

Ceux-ci sont de *Boileau*.

Quatre bœufs attelés, d'un pas tranquille et lent,
Promenoient dans Paris le monarque indolent.

Sous les coups redoublés tous les bancs retentissent;
Les murs en sont émus; les voûtes en mugissent,
Et même l'orgue en pousse un long gémissement.

Le bled pour se donner sans peine ouvrant la terre,
N'attendoit pas qu'un bœuf pressé de l'aiguillon,
Traçât à pas tardifs un pénible sillon.

L'autre esquive le coup; et l'assiette volant
S'en va frapper le mur, et revient en roulant.

J'aime mieux un ruisseau qui sur la molle arène,
Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,
Qu'un torrent débordé, qui, d'un cours orageux,
Roule, plein de gravier, sur un terrain fangeux.

La Mollesse oppressée
Dans sa bouche à ce mot sent sa langue glacée,
Et lasse de parler, succombant sous l'effort,
Soupire, étend les bras, ferme l'œil et s'endort.

Si l'on veut avoir un exemple, et tout à-la-fois les règles de cette harmonie imitative, on n'a qu'à lire ces beaux vers de l'abbé *du Resnel*, tirés de sa traduction de l'*Essai sur la Critique*, par *Pope*.

Que le style soit doux, lorsqu'un tendre zéphire,
A travers les forêts, s'insinue et soupire.
Qu'il coule avec lenteur, quand de petits ruisseaux
Roulent tranquillement leurs languissantes eaux.

Mais les vents en fureur, la mer pleine de rage,
Font-ils d'un bruit affreux retentir le rivage ?
Le vers comme un torrent, en grondant doit marcher.
Qu'Ajax soulève et lance un énorme rocher ;
Le vers appesanti tombe avec cette masse.
Voyez-vous des épis effleurant la surface,
Camille dans un champ, qui court, vole, et fend l'air ?
La muse suit Camille, et part comme un éclair.

DES RÈGLES
DES OUVRAGES EN VERS.

Division de la poésie.

Le poète raconte quelquefois une action : quelquefois il la met sous les yeux : d'autres fois il se livre seulement au sentiment : enfin il traite souvent quelque sujet dans le dessein d'instruire : de-là naissent quatre espèces de poésie. Quand le poète raconte une action, c'est la poésie *épique*. Quand il offre aux yeux un spectacle, en introduisant des personnages qui parlent et qui agissent, c'est la poésie *dramatique*. Quand, pénétré d'un sentiment, agité d'une passion, il s'y livre tout entier, et les exprime avec le plus vif enthousiasme, c'est la poésie *lyrique*. Quand il emploie son langage brillant et figuré, pour établir ou développer une vérité, pour donner des règles et des préceptes, c'est la poésie *didactique*.

Ces quatre genres, quoique séparés l'un de l'autre, peuvent se trouver, et se trouvent assez souvent réunis dans un même poème. Le poète épique présente, en bien des endroits, ses personnages qui parlent et qui agissent. Il n'est pas rare que le poète dramatique raconte. Le poète lyrique même le fait quelquefois, en se soutenant toujours dans son essor. La poésie didactique renferme souvent des récits intéressans, des sentimens exprimés avec feu, et les discours directs de certains personnages. Il ne seroit guère possible d'indiquer un poème, qui, dans toutes ses parties, se rapportât exactement à un seul de ces quatre genres.

Ainsi je ne suivrai point cette division, pour faire connoître les divers ouvrages en vers. Il me paroît plus simple et plus commode de les parcourir tous successivement, en commençant par les moins considérables. Il y en a qui sont très-courts, et qui peuvent être tous compris sous le titre de *Poésies fugitives*. Il y en a d'autres auxquels on donne le nom de *petits Poèmes*, et d'autres nommés par excellence *grands Poèmes*.

CHAPITRE PREMIER.

Des Poésies fugitives.

Il n'est pas aussi aisé qu'on pourroit se l'imaginer, de réussir dans les poésies fugitives. Outre qu'elles exigent, chacune dans son espèce, un talent particulier, on n'y souffre pas les moindres inégalités, les plus légers défauts. Il faut qu'une petite pièce de vers soit aussi parfaite qu'elle puisse l'être. Si elle ne l'est point, on la regarde, avec raison, presque comme mauvaise.

Ces petits ouvrages poétiques sont ; 1°. *L'énigme*, le *logogryphe*, et la *charade*. 2°. *L'épigramme*, le *madrigal* et le *sonnet*. 3°. Le *rondeau* et le *triolet*. 4°. *L'épitaphe* et *l'inscription*. 5°. *L'épithalame* et la *chanson*. Je ne parle point de la *balade*, du *chant royal*, du *lai*, du *virelai*, et autres petites pièces de vers, qui ne sont plus guère d'usage.

ARTICLE I.

De l'Énigme, du Logogryphe et de la Charade.

De l'Enigme. L'ÉNIGME est l'exposition d'une chose naturelle qu'on donne à deviner, en la

décrivant par ses causes, ses effets, ses propriétés, mais sous des idées et des termes équivoques. Elle peut être en prose : mais elle est presque toujours en vers. L'auteur qui a dit : *Maison à louer, laquelle a deux portes, trois fenêtres, du logement pour quatre maîtres, même pour cinq en un besoin, deux caves, un grenier à foin ; maison que le propriétaire, avec sa baguette d'enchanteur, peut transporter au gré du locataire, dans quelque quartier qu'il lui plaira ; maison qui porte un écriteau tiré de* Barême *et de l'algèbre, et dont le nom, aussi bien que celui de l'enchanteur, se lit dans le calendrier :* cet auteur, dis-je, a proposé une énigme, dont le mot est une voiture nommée *fiacre*. On y voit la description d'une chose par ses propriétés ; description où ne sont employées que des idées et des expressions équivoques, puisqu'elles présentent plusieurs rapports et plusieurs sens.

L'équivoque caractérise donc l'énigme : elle y donne le change au lecteur, qui d'ailleurs doit s'y attendre. La métaphore et l'antithèse sont les principales figures, propres à ce genre de poésie, qui doit être court, précis, et piquer sur-tout la curiosité du lecteur par quelque trait qui semble désigner le mot, ou par les contrastes singuliers

que présente l'énigme. Quoique chacun de ces traits puisse s'appliquer à différens objets, il faut néanmoins que tous ces traits réunis conviennent uniquement à la chose, dont le nom est le mot cherché : c'est la première et la plus essentielle règle de l'énigme. On y personnifie souvent le sujet, en le faisant parler au lecteur, comme on le voit dans celle-ci :

Je suis difficile à trouver,
Et plus encore à conserver.
Les curieux, pour me connoître,
Avec grand soin me font leur cour.
Mais mon destin me défend de paroître :
Car l'instant où je vois le jour,
Est l'instant où je cesse d'être.

Le mot de cette énigme est le *secret*.

Du Logogryphe.

Le *logogryphe*, qui, dans sa signification, veut dire *énigme sur un mot*, et même *sur les parties de ce mot*, est en effet l'assemblage de plusieurs énigmes, dont une porte sur le mot total, et les autres sur les parties de ce mot, c'est-à-dire, sur les syllabes ou les lettres indifféremment arrangées. Le mot total du logogryphe est appelé le *corps*; et les parties que l'on sépare pour former d'autres mots, sont appelées les *membres*. Je prends pour exemple un logogryphe qui passe pour être le plus ancien en notre langue. Il est de *Dufresny*, poète comique estimé.

Sans user de pouvoir magique,
Mon *corps* entier en France, a deux *tiers* en Afrique.
Ma *tête* n'a jamais rien entrepris en vain.
Sans elle en moi tout est divin.
Je suis assez propre au rustique,
Quand on me veut ôter le *cœur*,
Qu'a vu plus d'une fois renaitre le lecteur.
Mon nom bouleversé, dangereux voisinage,
Au Gascon imprudent peut causer le naufrage.

Le mot de ce logogryphe est *Orange*, ville de France. Les deux *tiers* sont *Oran*, ville d'Afrique. La *tête* est *or*, métal, et dont la suppression donne le mot *ange*. Le *cœur* est *an*, par la suppression duquel on a le mot *Orge*. Le changement des lettres de ce mot *Orange*, fait trouver celui de *Garone*, fleuve qui coule dans la Gascogne.

Les mots les plus favorables au logogryphe, sont ceux qui fournissent un plus grand nombre de mots, par la dissection du mot principal. Mais avertir le lecteur de rassembler, par exemple, la 2e, la 3e, la 5e, la 7e lettre qu'on désigne par des chiffres, c'est avilir la poésie, et justifier en quelque sorte ce que l'on dit de ces petites pièces de vers; que ce ne sont que des puérilités que l'homme de goût dédaigne et réprouve.

De la Charade.

La *Charade* vient, dit-on, de l'idiôme languedocien, et signifie dans son origine, *discours propre à tuer le temps*. On y donne à deviner un mot, dont on divise les syllabes, lorsque chacune de ces syllabes forme un autre mot : on dit ce

que chaque syllabe signifie, et l'on indique ensuite à-peu-pres ce qu'est le mot dans son entier. On pourroit, par exemple, faire une charade du mot, *polissoir*, dont la première syllabe est *Pô*, nom d'un fleuve; la seconde, *lis*, nom d'une fleur; la troisième, *soir*, nom d'une partie du jour, et le tout, un instrument.

Dans les mots terminés par un *e* muet, les deux dernières syllabes sont censées n'en faire qu'une. Ainsi dans *courage* et *verdure*, se trouvent les mots *cou* et *rage*, *ver* et *dure*. Mais on ne pourroit pas faire du premier, les mots *cour* et *âge*, parce que la première syllabe est *cou* et non pas *cour*. Il en est de même, par exemple, du mot *butor*, qui ne pourroit pas donner les mot *but* et *or*.

Au reste, ces trois genres de poésie ne sont que des jeux littéraires, qui exercent l'esprit; et l'on doit convenir que tout ce qui exerce l'esprit, ne peut pas lui être inutile. Mais l'homme de lettres un peu célèbre, et celui qui est né avec quelque talent poétique, les regardent comme des bagatelles, dont ils ne doivent que très-rarement, et peut-être jamais s'occuper.

ARTICLE II.

De l'Épigramme, du Madrigal, et du Sonnet.

De l'Épigramme.

L'épigramme n'est autre chose qu'une pensée fine et saillante, présentée heureusement et en peu de mots. La brièveté et le sel sont les deux principaux caractères de ce genre de poésie, qui ne doit jamais avoir plus de douze ou de quinze vers, qu'on peut faire de tout pied. L'exposition du sujet, c'est-à-dire, de la chose qui a produit ou occasionné la pensée, doit se faire remarquer par cette précision de style, qui rejette tout ce qui est languissant et superflu. Le sel de l'épigramme consiste dans un trait plaisant, ingénieux et inattendu; dans une pensée qui pique, qui intéresse, qui est rendue d'une manière vive et agréable, et qu'on appelle la *pointe* ou le bon mot. L'épigramme suivante peut être mise au nombre des meilleures.

Un certain sot de qualité,
Lisoit à *Saumaise* un ouvrage,
Et répétoit à chaque page,
Ami, dis-moi la vérité.
Ennuyé de cette fadaise,
Ah! monsieur, répondit *Saumaise*,
J'ai de bons auteurs pour garans,
Qu'il ne faut jamais dire aux grands
De vérité qui leur déplaise.

On voit que cette épigramme tire toute

sa beauté de la finesse de la pensée, qui laisse quelque chose à deviner. Dans celle-ci, c'est un retour inattendu qui frappe et qui en fait tout le sel : elle est de *la Martinière.*

Un gros serpent mordit Aurèle.
Que croyez-vous qu'il arriva ?
Qu'Aurèle en mourut. Bagatelle!
Ce fut le serpent qui creva.

Le genre de l'épigramme, dans l'acception qu'on donne communément à ce mot, est trop dangereux et apporte d'ailleurs trop peu de gloire, pour qu'on ne doive pas se l'interdire sévèrement. Il n'appartient qu'à un esprit méchant et à un cœur corrompu d'attaquer les personnes et de rimer des obscénités. Les honnêtes gens ne peuvent pas même soutenir la lecture de pareils ouvrages. Si l'on se sent un talent décidé pour ce genre de poésie, on doit s'armer contre les ridicules, les vices généraux de la société, et faire des épigrammes morales, telles que celle-ci de J. B. *Rousseau.* C'est le modèle du genre qui doit plaire à tous les bons esprits, même aux plus rigides.

Ce monde-ci n'est qu'un œuvre comique,
Où chacun fait des rôles différens.
Là sur la scène, en habit dramatique,
Brillent prélats, ministres, conquérans.
Pour nous, vil peuple, assis aux derniers rangs,
Troupe futile et des grands rebutée,
Par nous d'en bas la pièce est écoutée.
Mais nous payons, utiles spectateurs;

Et si la pièce est mal représentée,
Pour notre argent nous sifflons les acteurs.

En voici une autre dans le genre familier, et dont le sujet est tiré de la mythologie: elle est pleine d'esprit et de sel.

J'ai désarmé l'amour; et de tout son bagage
J'ai pris ce qui pouvoit servir à mon ménage.
Je me sers de ses traits pour percer mon tonneau.
De son bandeau
J'ai fait une serviette.
J'ai fondu son carquois pour m'en faire une assiette;
Et lorsque pour goûter du vin vieux ou nouveau,
Je descends à la cave,
Ce superbe vainqueur, à présent mon esclave,
Porte devant moi son flambeau.

Les meilleurs épigrammatistes latins sont *Catulle*, né à Vérone l'an 86 avant J. C., et *Martial*, qui, né en Espagne vers le milieu du premier siècle de l'ère chrétienne, passa la plus grande partie de sa vie à Rome. Le premier a plus de sentiment, plus de délicatesse; le second plus de feu, plus de saillie. Mais l'un et l'autre ne doivent être lus qu'avec la plus grande précaution. *Catulle* n'a pas été bien traduit par *Pezay*; et *Martial* l'a été encore moins bien par l'abbé de *Marolles*.

Parmi nous, ce sont *Marot* et J. B. *Rousseau*. Après eux viennent *Racine*, qui nous a laissé quelques bonnes épigrammes, *Mainard*, *Boileau*, et *Piron*. Mais, encore une fois, si l'on veut s'adon-

ner à ce genre de poésie, on doit se faire une loi inviolable de ne point franchir les bornes de la pudeur, et de n'offenser, non-seulement aucune personne en particulier, mais même aucun corps en général. *Piron* n'est pas excusable d'avoir dit :

> Cy gît *Piron*, qui ne fut rien,
> Pas même académicien :

quoique ce trait ne tombât individuellement sur aucun membre de cette illustre compagnie.

Du Madrigal.

Le *madrigal*, peut avoir le même nombre de vers que l'épigramme : il consiste également dans une seule pensée ; et ces deux petits poëmes ne diffèrent que par le caractère même de cette pensée. Elle est saillante dans l'épigramme, plus particulièrement réservée pour des sujets plaisans ou satiriques. Elle est délicate dans le madrigal, spécialement consacré à des sujets tendres ou galans. L'épigramme a dans sa chute quelque chose de plus vif, de plus piquant, de plus étudié. Le madrigal au contraire a quelque chose de plus doux, de plus simple, de plus gracieux. En voici un qui peut servir de modèle : c'est une réponse de *Pradon* à quelqu'un qui lui avoit écrit, et qui avoit mis dans sa lettre beaucoup d'esprit.

> Vous n'écrivez que pour écrire !
> C'est pour vous un amusement.

Moi, qui vous aime tendrement,
Je n'écris que pour vous le dire.

On peut citer encore pour modèle de madrigal ces jolis vers que fit *Desmarets* sur la *violette*, pour la guirlande de *Julie* de *Rambouillet*.

Modeste en ma couleur, modeste en mon séjour,
Franche d'ambition, je me cache sous l'herbe.
Mais si sur votre front je puis me voir un jour,
La plus humble des fleurs sera la plus superbe.

Ceux de nos auteurs qui ont laissé le plus de beaux modèles en ce genre, sont madame *Deshoulières* et M. *de la Sablière*, Ce dernier sur-tout, qui n'a composé que des madrigaux, excelle dans ce genre de poésie, autant par la finesse des pensées, que par la délicatesse du style. Cette dame de *la Sablière*, que *la Fontaine* a immortalisée dans ses vers, étoit son épouse.

Du Sonnet.

Le *sonnet* qu'on rapporte, aussi bien que le madrigal, à l'épigramme, consiste dans quelques pensées, dont la dernière doit avoir quelque chose de frappant et d'extraordinaire. Sa forme artificielle ou mécanique est absolument invariable. Il est composé de quatorze vers. Les huit premiers sont partagés en quatrains de même mesure, et qui roulent sur deux rimes, qu'il faut y placer dans le même ordre. Les six derniers vers riment différemment des premiers, et sont partagés en deux tercets. Les deux pre-

miers vers du premier tercet riment ensemble, et le troisième rime avec le second du second tercet. Le sens doit être complet après chaque quatrain et chaque tercet. Quand le sujet du sonnet est grave et sérieux, on doit y employer des vers alexandrins : quand il ne l'est pas, on peut employer des vers de dix ou même de huit syllabes.

Tout doit être exact, poli, châtié dans ce petit ouvrage. On n'y souffre ni le moindre écart du sujet, ni un vers foible ou négligé, ni une expression impropre ou superflue, ni la répétition du même mot. La précision et la justesse des pensées, l'élégance des expressions, l'harmonie des vers, la richesse des rimes n'y doivent rien laisser à desirer : en un mot, tout doit y être d'une beauté achevée. Aussi n'y a-t-il aucun poète qui ait atteint à ce degré de perfection qu'on exige dans ce petit poème ; et ce qu'a dit *Boileau*, il y a plus d'un siècle, nous pouvons le répéter aujourd'hui, qu'un sonnet sans défauts est un *heureux phénix qui est encore à trouver*. Le meilleur de tous est celui de *des Barreaux*. C'est par cette raison qu'en le proposant pour modèle, je ne ferai point difficulté de le citer, quoiqu'il soit connu de tout le monde.

Grand Dieu, tes jugemens sont remplis d'équité ;
Toujours tu prends plaisir à nous être propice :

Mais

Mais j'ai tant fait de mal, que jamais ta bonté
Ne me pardonnera sans blesser ta justice.

Oui, mon Dieu, la grandeur de mon impiété
Ne laisse à ton pouvoir que le choix du supplice:
Ton intérêt s'oppose à ma félicité,
Et ta clémence même attend que je périsse.

Contente ton desir, puisqu'il t'est glorieux;
Offense-toi des pleurs qui coulent de mes yeux;
Tonne, frappe, il est temps, rends-moi guerre pour guerre.

J'adore en périssant la raison qui t'aigrit.
Mais dessus quel endroit tombera ton tonnerre,
Qui ne soit tout couvert du sang de Jésus Christ?

ARTICLE III.

Du Rondeau et du Triolet.

Du Rondeau.

LA naïveté fait le principal caractère du *rondeau*. Mais cette naïveté n'exclut pas la délicatesse, la finesse même, pourvu qu'elles ne s'y trouvent pas aux dépens de l'aimable simplicité. Ce petit poème, particulièrement propre à des sujets badins, est composé de treize vers de dix ou de huit syllabes, qui roulent sur deux rimes, dont huit sont féminines, et cinq masculines, ou huit masculines, et cinq féminines. De quelque manière qu'on dispose ces rimes, il s'en rencontre en quelqu'endroit trois féminines ou masculines de suite. Il doit y avoir, après le cinquième vers, un repos ou un sens complet. Le premier hémistiche, ou les premiers mots du rondeau, doivent se

retrouver à la suite du huitième et du treizième vers, pour servir de refrain. Il est essentiel que ce refrain, qui, dans les vers de dix syllabes, est de quatre, et qui, dans ceux de huit est de trois, soit lié avec la pensée qui précède, et qu'il termine le sens naturellement.

Voci un très-joli rondeau d'Adam *Billaut*, menuisier de Nevers, qui sans aucune littérature, devint poète dans sa boutique, et dont les poésies, qui roulent toutes sur le vin, sont pleines de verve et de feu :

Pour te guérir de cette sciatique,
Qui te retient comme un paralytique
Entre deux draps sans aucun mouvement,
Prends-moi deux brocs d'un fin jus de sarment;
Puis, lis comment on les met en pratique.

Prends-en deux doigts, et bien chauds les applique
Sur l'épiderme où la douleur te pique,
Et tu boiras le reste promptement
Pour te guérir.

Sur cet avis ne sois point hérétique :
Car je te fais un serment authentique
Que si tu crains ce doux médicament,
Ton médecin, pour ton soulagement,
Fera l'essai de ce qu'il communique
Pour te guérir.

On a dit que ce poète eut des pensions du cardinal de *Richelieu*, et de *Gaston*, frère de Louis XIII, et qu'il ne voulut point quitter le séjour de Nevers pour celui de Versailles. Les poètes de son temps l'appelaient *le Virgile au rabot*;

et *Mainard* assuroit que *les Muses ne devoient être assises que sur des tabourets, faits de la main de ce poète menuisier.*

Du Triolet.

Le *triolet* est une espèce de rondeau, et n'a sur deux rimes que cinq vers, dont les deux premiers présentent un sens achevé. Le premier doit être répété après le troisième, en formant un sens naturel avec ce qui le précède. Il en est de même des deux premiers, qu'on répète après le cinquième. La beauté de ce petit genre de poésie consiste dans l'application heureuse qu'on fait des deux premiers vers, et dans leur liaison avec celui qui les précède. On ne peut pas en citer de meilleur exemple, que cet ancien et joli triolet de *Ranchin :*

Le premier jour du mois de mai
Fut le plus heureux de ma vie.
Le beau dessein que je formai
Le premier jour du mois de mai !
Je vous vis, et je vous aimai.
Si ce dessein vous plut, Sylvie,
Le premier jour du mois de mai
Fut le plus heureux de ma vie.

ARTICLE IV.

De l'Épitaphe, et de l'Inscription.

De l'Epitaphe.

L'ÉPITAPHE consiste dans quelques vers gravés ou supposés devoir l'être sur un tombeau. Le poète y fait le plus sou-

vent l'éloge du mort ; et il doit alors y mettre les graces et la délicatesse du madrigal, en prenant néanmoins un ton plus noble et plus élevé, et en caractérisant la personne qui en est l'objet. Il faut sur-tout qu'il évite avec le plus grand soin d'être long et mystérieux. L'épitaphe n'étant faite que pour être lue en passant, doit présenter un sens clair et précis, qu'on découvre d'abord et sans la moindre peine. Une des plus belles que je connoisse, est celle du grand *Turenne* par *Chevreau*. La voici :

Turenne a son tombeau parmi ceux de nos rois ;
Il obtint cet honneur par ses fameux exploits.
Louis voulut ainsi couronner sa vaillance,
Afin d'apprendre aux siècles à venir
Qu'il ne met point de différence
Entre porter le sceptre et le bien soutenir.

Lorsque l'épitaphe est une satyre du mort, elle doit avoir toute la finesse et tout le piquant de l'épigramme. Mais ce genre est odieux et infâme. Il n'y a que les méchans et les scélérats connus dans l'histoire, dont l'honnête homme puisse se permettre de faire la satyre sur leur propre tombeau. Je ne craindrai donc point de citer ici l'épitaphe du fameux l'*Arétin* par *Mainard*.

Le temps, par qui tout se consume,
Sous cette pierre a mis le corps
De l'Arétin, de qui la plume
Blessa les vivans et les morts.

Son encre noircit la mémoire
Des monarques, de qui la gloire
Est vivante après le trépas;
Et s'il n'a pas contre Dieu même
Vomi quelque horrible blasphème,
C'est qu'il ne le connoissoit pas.

Ces vers sont une traduction libre de l'épitaphe latine qu'un poète italien fit à l'*Arétin*, et qu'on dit avoir été placée sur son tombeau, dans l'église de *Saint-Marc*, à Venise.

De l'Inscription.

On appelle *inscription*, des caractères gravés sur un édifice, un monument, au bas d'une statue, d'un portrait, etc.; soit pour transmettre à la postérité la mémoire de quelque événement; soit pour faire connoître aux passans un fait, une chose, une personne. La précision et la clarté font le principal mérite de ce petit ouvrage. Je n'en connois pas de plus belle pour un monument public, que celle qu'on lit au-dessus de la porte de l'Arsenal de Paris. Ce sont deux vers latins (1) dont l'auteur, nommé *Bourbon*, étoit professeur d'éloquence grecque au Collége Royal, et fut ensuite de l'Académie française. En voici la traduction littérale, mais qui n'en rendra ni toute l'énergie ni toute la précision. *Ce mont Etna fournit à Henri des traits forgés par Vulcain, traits qui doivent dompter*

(1) *Ætna hæc Henrico Vulcania tela ministrat,*
Tela giganteos debellatura furores.

les fureurs des géans. Que d'images dans ce peu de mots, et que de beautés dans ces images! On y voit l'Arsenal comparé aux antres du mont Etna, où Vulcain forgeoit avec les Cyclopes la foudre pour Jupiter; les armes qui y sont déposées, comparées aux traits fabriqués par Vulcain; *Henri IV*, à Jupiter même, et ses ennemis, aux géans réduits en poudre dans la guerre qu'ils osèrent déclarer au maître des Dieux.

Quant aux inscriptions qui ont été faites en notre langue; une des plus belles que je puisse citer pour un monument, est celle que fit *Piron*, lorsque le village d'Arcy ayant été réduit en cendres, M. *Grassin*, seigneur du lieu, le fit rebâtir. Elle fut gravée sur une pyramide dans ce village. La voici:

La flamme avoit détruit ces lieux:
Grassin les rétablit par sa munificence.
Que ce marbre à jamais serve à tracer aux yeux
Le malheur, le bienfait et la reconnoissance.

L'inscription qu'on lit au bas du portrait de la comtesse de *la Suze*, est la meilleure en ce genre qui s'offre à ma mémoire. Elle consiste en quatre vers latins (1), que les uns attribuent au pré-

(1) *Quæ dea sublimi vehitur per inania curru?*
An Juno, *an* Pallas, *an* Venus *ipsa venit?*
Si genus inspicias, Juno; *si scripta*, Minerva;
Si spectes oculos, *mater amoris erit.*

sident de *Fleubet*, et les autres au P. *Bouhours*. Le fameux *Largillière* avoit peint cette dame célèbre, assise dans un char roulant sur des nuages. Voici le sens littéral de ces vers, dignes du siècle d'*Auguste*. *Quelle déesse est portée sur un char élevé au milieu des airs? est-ce Junon? est-ce Pallas? est-ce Vénus qui vient elle-même? Si vous considérez sa naissance, c'est Junon; ses écrits, c'est Minerve; sa beauté, c'est la mère de l'Amour.* On a essayé de les rendre par ces vers français :

Quelle divinité vers nous descend des cieux?
Est-ce *Vénus*, *Pallas*, ou la reine des dieux,
Dont nous ressentons la présence?
Toutes trois en vérité;
C'est *Junon* par sa naissance,
Minerve par la science,
Et *Vénus* par sa beauté.

ARTICLE V.

De l'Épithalame, et de la Chanson.

De l'Épithalame.

L'ÉPITHALAME, mot qui vient du grec, et qui signifie *chant nuptial*, est un petit poème fait à l'occasion d'un mariage. Il a deux parties essentielles: l'une comprend les louanges qu'on donne aux nouveaux époux, et l'autre, les vœux qu'on fait pour leur bonheur. Ces louanges doivent être ingénieuses, mais naturelles, exprimées avec beaucoup

de délicatesse, et accommodées au sexe, à la naissance, au rang et au mérite des personnes. Ces vœux doivent se rapporter principalement à la douceur de l'union que forment les nouveaux époux, et aux fruits heureux qu'ils peuvent en attendre. Mais il faut qu'ils ne soient jamais hors de la vraisemblance.

La meilleure façon de traiter le sujet d'un épithalame, est de le renfermer dans une fiction ou dans une allégorie. Les idées n'en sont alors que plus saillantes et plus poétiques. La mythologie sert à répandre une infinité d'agrémens dans ces sortes de petits ouvrages. Le style doit en être riche, brillant, gracieux, et sur-tout varié. On peut prendre un ton noble et élevé, ou badin et enjoué. Cela dépend de la manière dont on envisage son sujet, ainsi que du rang et de la naissance des personnes dont on chante l'union.

Ce petit poème n'a point de règles particulières pour le nombre, la mesure, et la disposition des vers. Tout ce que l'on peut dire relativement à la forme de l'épithalame, c'est qu'il doit y avoir un ou deux vers intercalaires, répétés par intervalles, et qui font une espèce de refrain. C'est ce qu'on va voir dans celui-ci, que fit, en 1745, le C. de *B***, sur le mariage de *Louis*, dauphin de France, fils de Louis XV, avec *Ma-*

rie-Thérèse, infante d'Espagne. Il ne seroit guère possible d'en citer un plus agréable et plus beau dans le genre noble et sérieux.

Descends, Hymen, descends des cieux,
Viens remplir les vœux des deux mondes.
Les Bourbons, ces enfans des dieux,
Unissent leurs tiges fécondes:
Descends, Hymen, descends des cieux;
Viens remplir les vœux des deux mondes.

Tandis qu'au sein de ses roseaux,
La nymphe du Tage éplorée,
Répand sur son urne azurée
Des pleurs qui grossissent ses eaux,
Les dieux enfans de Cythérée,
A la lueur de leurs flambeaux,
Conduisent l'Infante adorée.

Descends, Hymen, descends des cieux,
Viens remplir les vœux des deux mondes.
Les Bourbons, ces enfans des dieux,
Unissent leurs tiges fécondes:
Descends, Hymen, descends des cieux,
Viens remplir les vœux des deux mondes.

Pour célébrer un si beau jour,
Dioné dans les airs portée
Répand, par les mains de l'Amour,
Les riches trésors d'Amalthée.
Ses cygnes volent alentour,
Et couvrent d'une aile argentée
Les plaisirs qui forment sa cour.
Cypris du ciel est descendue:
La terre est son heureux séjour;
Les oiseaux chantent son retour;
Toute la nature est émue.
Il semble qu'au gré de nos vœux
Le feu des plaisirs se rallume:
A l'ombre d'un myrte amoureux,
Hébé couronne ses cheveux,
La jeune Flore les parfume.

Il semble enfin que l'Univers
Sorte du chaos et renaisse :
Vertumne étend ses tapis verts ;
Et les couleurs de la jeunesse
Brillent sur le front des hivers.
O toi qui choisis la décence,
Pour servir de guide aux plaisirs,
Toi qui couronnes les desirs,
Sans faire rougir l'innocence,
Descends, Hymen, descends des cieux,
Viens remplir les vœux des deux mondes.
Les Bourbons, ces enfans des dieux,
Unissent leurs tiges fécondes :
Descends, Hymen, descends des cieux,
Viens remplir les vœux des deux mondes.

Junon dans les airs embellis,
De Borée enchaîne la rage :
L'Hymen porté sur un nuage
Descend dans l'empire des Lys.
Bientôt nos vœux seront remplis :
L'Hymen approche de son temple;
L'Hymen au bruit de mille voix,
Perce la foule qui contemple
Le fils du meilleur de nos rois.
Conduite par la main des Graces,
L'Infante est au pied des autels :
L'époux, semblable aux immortels,
S'empresse et vole sur ses traces.
Des dieux, par l'Hymen avertis,
La troupe auguste est assemblée :
Ce sont les noces de Thétis;
Tous les yeux y cherchent Pelée ;
Tous les yeux y trouvent son fils.
Les plaisirs en foule descendent.....
Que tous les Français vous entendent,
Jeunes époux, tendres amans !
Prononcez vos derniers sermens ;
L'Hymen et l'Amour les attendent.
Le nœud que vous allez former,
Ne sauroit être trop durable :
L'Hymen fait un devoir d'aimer ;
L'Amour rend ce devoir aimable.
Tous deux épuisent leurs bienfaits,
Tendres amans, ils vous unissent ;

Ils vous enivrent à longs traits
Du plaisir pur dont ils jouissent.
Que tous les peuples applaudissent
Au présage heureux de la paix !
Que la Discorde désarmée,
Se taise au bruit de nos concerts !
Que l'Europe moins alarmée
Répète nos chants et nos vers !
Les cent voix de la Renommée
Les apprendront à l'Univers.
C'en est fait, l'Amour et la Gloire
Couronnent nos tendres amans :
Les dieux ont gravé leurs sermens
Au temple immortel de Mémoire.

Remonte, Hymen, remonte aux cieux ;
Tu remplis les vœux des deux mondes.
Les Bourbons, ces enfans des dieux,
Ont uni leurs tiges fécondes :
Remonte, Hymen, remonte aux cieux ;
Tu remplis les vœux des deux mondes.

Stésichore, né à Himères, ville de Sicile, vers l'an 612 avant J. C., et des ouvrages duquel il ne nous est parvenu que quelques petits fragmens, passe pour avoir été chez les Grecs l'inventeur de l'épithalame. On trouve dans les Idylles de *Théocrite*, l'*épithalame d'Hélène*, qui est un chef-d'œuvre.

Catulle est le premier poète latin, qui ait exercé son talent en ce genre. Son *épithalame de Manlius et de Junie* est charmant. Je n'en connois point, dont le coloris soit plus frais et plus agréable. C'est dommage qu'en quelques endroits il n'ait pas assez respecté la décence. *Moutonnet de Clairfons* l'a

traduit, en laissant tout ce qui auroit pu allarmer la pudeur.

Nos bons poètes offrent aussi dans leurs recueils de jolis *épithalames*, ou des pièces de vers qui en portent le nom, sans en avoir précisément la forme. Ce sont des épîtres sur un mariage, sans vers intercalaires.

De la Chanson.

La *chanson* est un poème fort court, auquel on joint un air, pour être chanté. Elle traite des sujets familiers, amusans, tendres, ou badins; et c'est en quoi elle diffère de l'ode, qui s'élève jusqu'au sublime.

Ce genre de poésie doit présenter une suite d'idées naturelles et piquantes, d'images douces et gracieuses, qui tendent toutes au même sujet. On veut que le style de la chanson soit léger, les expressions choisies et toujours exactes, la marche libre, les vers faciles et coulans; que les tours n'aient rien de forcé; que tout y soit fini, sans que le travail s'y fasse sentir.

Chaque couplet d'une chanson doit être terminé par une pensée fine, ou un sentiment délicat. Il y en a qui ont un refrain, c'est-à-dire que chaque couplet y finit par les mêmes vers. Ce refrain doit contenir l'idée principale de la chanson; et cette idée doit être saillante, toujours liée avec celles qui la précèdent, et toujours amenée avec art.

On réduit toutes les espèces de chansons à trois, qui sont les *érotiques*, les *bachiques*, et les *satyriques* ou vaudevilles.

Des Chansons *érotiques*.

Les chansons *érotiques* sont celles dont l'amour et la galanterie fournissent le sujet. Pour bien réussir en ce genre de poésie, il faut une grande finesse dans l'esprit, et beaucoup de délicatesse dans le sentiment. Les Français y ont excellé, et l'ont emporté sur les anciens et les modernes. Je suis toujours étonné, dit *Voltaire*, de cette variété prodigieuse avec laquelle les sujets galans ont été traités par notre nation. On diroit qu'ils sont épuisés; et cependant on voit encore des tours nouveaux. Quelquefois même il y a de la nouveauté jusques dans le fond des choses, comme dans cette chanson peu connue:

Oiseaux, si tous les ans vous changez de climats,
Dès que le triste hiver dépouille nos bocages,
Ce n'est pas seulement pour changer de feuillages,
Ni pour éviter nos frimats.
Mais votre destinée
Ne vous permet d'aimer qu'à la saison des fleurs;
Et quand elle a passé, vous la cherchez ailleurs
Afin d'aimer toute l'année.

Lorsqu'une chanson érotique contient une historiette d'amour, on l'appelle *romance*. Elle doit principalement tirer son mérite de la naïveté et de la simplicité.

Les chansons *bachiques* sont consa-

Des Chansons bachiques. crées à la louange du vin et des buveurs. L'enjoûment et la liberté en font le principal caractère. On y souffre cependant les traits brillans d'une imagination hardie, un style noble et animé, et un certain enthousiasme. Cette élévation, ces transports, ce délire même, font le plaisant de ces sortes de chansons, parce qu'il semble que c'est la liqueur que le poète célèbre, qui les a fait naître, comme on peut le voir dans celle-ci :

Quel effroyable bruit! quels feux étincelans!
Jupiter aux mortels déclare-t-il la guerre?
Veut-il encor par son tonnerre
Foudroyer de nouveaux Titans?
Gronde, tonnerre affreux, et ravage le monde
Par tes redoutables fureurs;
Fais tout trembler d'effroi sur la terre et sur l'onde,
Mais respecte du moins la vigne et les buveurs.

Adam *Billaut*, que j'ai déjà fait connoître, offre les plus beaux modèles de chansons bachiques dans le genre élevé. Voyez sur-tout cette chanson, si connue :

Aussitôt que la lumière
A redoré nos côteaux,
Je commence ma carrière
Par visiter mes tonneaux, etc.

Il est bon de faire usage de la mythologie dans les chansons bachiques et dans les érotiques. Les images et les traits de la fable, que le poète a soin d'y ré-

pàndre avec goût et avec justesse, en font un des plus beaux agrémens.

Il y a des chansons qui sont érotiques et bachiques en même temps. On peut rapporter à ce genre mixte ce couplet si ingénieux, qui fut fait et chanté par M. le C. de *B***, dans une fête que donnoit une dame de la cour.

La maîtresse du cabaret
Se devine sans qu'on la peigne :
Le dieu d'amour est son portrait ;
La jeune Hébé lui sert d'enseigne.
Bacchus assis sur son tonneau,
La prend pour la fille de l'Onde :
Même en ne versant que de l'eau,
Elle a l'art d'enivrer son monde.

Des Chansons *satyriques.*

Ce qui fournit ordinairement la matière des chansons *satyriques* ou *vaudevilles*, ce sont les actions répréhensibles, les mœurs irrégulières, et les événemens remarquables par leur singularité, ou par leur importance. La pensée qui termine chaque couplet, doit sur-tout être vive, piquante, avoir même quelque chose de caustique et de mordant. Mais qu'on ne passe point les bornes d'une critique fine, et d'une raillerie délicate. Il faut se contenter d'attaquer les vices et les ridicules généraux, sans jamais donner dans l'odieux des personnalités. C'est uniquement par-là que ces sortes de chansons peuvent être de quelque avantage à la société. Voici deux

couplets d'un vaudeville de *Panard*, qui peuvent servir de modèle.

Qu'à s'ajuster du haut jusques en bas,
Iris, pour paroître jolie,
Passe les trois quarts de sa vie;
Cela ne me surprend pas.
Mais qu'un abbé tous les jours s'amidonne,
Et qu'à pas comptés ce poupin,
Sur la pointe de l'escarpin,
Marche toujours droit comme un pin;
C'est-là ce qui m'étonne.

Que dans Alger on trouve des ingrats,
Et que chez le peuple tartare
La reconnoissance soit rare;
Cela ne me surprend pas.
Mais qu'à Paris mainte et mainte personne
Qui vient vous demander lundi
Un plaisir qu'on lui fait mardi,
N'y pense plus le mercredi;
C'est-là ce qui m'étonne.

On donne encore le nom de *vaudeville* à un divertissement qui termine les petites pièces de théâtre. Il doit contenir le sens moral de la pièce.

CHAPITRE II.

Des petits Poèmes.

LES petits poèmes, ainsi nommés, parce qu'ils n'ont pas une étendue bien considérable, sont l'*Apologue*, l'*Eglogue* et l'*Idylle*, l'*Epître*, la *Satyre*, l'*Elégie*, et l'*Ode*. On verra que, pour y exceller, il faut avoir reçu de la nature un grand talent poétique.

ARTICLE I.

De l'Apologue.

L'APOLOGUE est un petit poème spécialement consacré à plaire et à instruire tout à-la-fois. *La Fontaine* a très-bien dit:

Les fables ne sont point ce qu'elles semblent être:
Le plus simple animal nous y tient lieu de maître.
Une morale nue apporte de l'ennui.
Le conte fait passer le précepte avec lui.
En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire (1).

Il n'est point de genre de poésie qui réunisse autant que celui-ci ce double avantage. Il n'en est du moins aucun qui parvienne à ces deux fins par une

(1) *Le Pâtre et le Lion.* Fabl. 1, liv. 6.

voie plus courte, plus agréable, et en même temps plus droite et plus sûre. Le but du poète est de corriger les mœurs, en y donnant aux hommes des leçons qu'il couvre du voile de la fiction ; voile non moins léger qu'attrayant, à travers lequel on voit du premier coup-d'œil les vérités qu'il enveloppe.

Définition de l'Apologue.

L'Apologue ou la fable n'est donc autre chose qu'une action qu'on raconte, et du récit de laquelle résulte une instruction utile pour les mœurs, appelée *moralité*. Cette action est attribuée tantôt aux Dieux, tantôt aux Hommes, et le plus souvent aux animaux, à des êtres même inanimés qu'on fait agir et parler ; comme *le chêne* et *le roseau*, *le pot de terre* et *le pot de fer*, etc. Si cette action est attribuée aux premiers, la fable est appelée *raisonnable*. Si elle est attribuée à des animaux seulement, à des plantes, à des arbres, etc. la fable est *morale*. Elle est *mixte*, quand un animal et un être doué de la raison y agissent.

Action de l'Apologue.

L'action de l'apologue doit signifier directement et avec précision la vérité qu'on se propose d'enseigner ; et cette vérité est le point où toutes ses parties doivent tendre et aboutir. C'est en quoi consistent la justesse et l'unité d'action dans la fable.

Il n'est pas moins essentiel que la vraisemblance s'y trouve; c'est-à-dire, que les animaux ou les différens êtres qui y sont introduits, parlent, agissent selon leurs caractères vrais ou présumés; qu'ils soient toujours peints d'après nature, d'après les instincts divers, et les inclinations compatibles ou opposées que nous leur connoissons. Il paroît, par exemple, qu'il n'est pas vraisemblable que la Génisse, la Chèvre et la Brebis fassent société avec le Lion. On conçoit aisément que ce seroit bien pécher contre la vraisemblance, que d'attribuer la douceur au Tigre, la cruauté à l'Agneau, la foiblesse et la timidité au Lion et au Léopard; de peindre le Lièvre fier et courageux, l'Âne fin et rusé, le Renard simple et stupide, le Singe maladroit, etc.

Qualités de l'Apologue.

La briéveté, la clarté, la naïveté sont les principales qualités qui doivent caractériser l'apologue. Ne point prendre les choses de trop loin, ne s'attacher qu'aux circonstances nécessaires, ne rien dire d'inutile, d'étranger à l'action, et finir où l'on doit finir, c'est le moyen d'être court.

On sera clair, si, en évitant d'introduire trop de personnages, et de surcharger son sujet d'incidens, on place chaque chose en son lieu, on met de l'ordre dans les idées et dans les expres-

sions, on n'emploie que des termes, des tours qui soient propres, justes, sans équivoque et sans ambiguité.

La naïveté consiste à dire ingénument tout ce que l'on pense, sans que rien ne paroisse en aucune manière être l'ouvrage de l'art ou le fruit de la réflexion. Ce sont, dans le style, de certaines expressions simples, pleines de douceur et de grâce, qui paroissent n'avoir pas été choisies, mais être nées d'elles-mêmes ou du hasard. C'est, dans les pensées, un degré de vérité si frappant, si sensible, si exquis, que nous serions presque persuadés que le fabuliste a vu lui-même, et croit voir encore l'action qui nous est racontée, et qu'il ne fait que rendre mot pour mot les discours qu'il a entendus. En voici un exemple tiré de la fable du *Savetier* et du *Financier* par *La Fontaine*.

En son hôtel il fait venir
Le chanteur, et lui dit : Or çà, sire Grégoire,
Que gagnez-vous par an ? — Par an ! ma foi, monsieur,
Dit avec un ton de rieur
Le gaillard Savetier, ce n'est point ma manière
De compter de la sorte ; et je n'entasse guère
Un jour sur l'autre : il suffit qu'à la fin
J'attrape le bout de l'année :
Chaque jour amène son pain. —
Eh bien, que gagnez-vous, dites-moi, par journée ? —
Tantôt plus, tantôt moins : le mal est que toujours
(Et sans cela nos gains seroient honnêtes),
Le mal est que dans l'an s'entremêlent des jours
Qu'il faut chommer : on nous ruine en fêtes.
L'une fait tort à l'autre ; et monsieur le curé
De quelque nouveau saint charge toujours son prône.

Ne diroit-on pas que le poète a été présent à cet entretien? Voici encore un exemple de naïveté dans ce début de la fable des *Femmes* et du *Secret*.

Rien ne pèse tant qu'un secret.
Le porter loin est difficile aux dames.
Je connois même sur ce fait
Bon nombre d'hommes qui sont femmes.

Cette naïveté de l'apologue ne permet point de mettre sur la scène des êtres métaphysiques, et d'y présenter, comme l'a fait *La Motte*, *Dom Jugement*, *Dame Mémoire*, *Demoiselle Imagination*. Ces personnages sentent la finesse et l'affectation : ils sont de l'homme d'esprit, et non de l'homme naïf.

Ornemens de l'Apologue.

Qu'on ne s'imagine point que ces trois qualités essentielles à l'apologue, excluent les ornemens. Dans un genre de poésie où l'on doit instruire, il est nécessaire, pour faire goûter l'instruction, de lui prêter tous les charmes, tous les attraits possibles. C'est ce qu'a fait *La Fontaine*, le plus parfait modèle auquel on puisse s'attacher pour le style simple, familier, naturel, qui est propre à l'apologue; et en même temps pour le choix et la distribution des ornemens dont on doit l'embellir. Les couleurs les plus brillantes et les plus variées éclatent dans ses fables : tout y est image et peinture. Mais ces couleurs y sont placées avec une simplicité merveilleuse :

elles ne sont que les propres traits dont la nature se peint elle-même. Tout y est exprimé avec une naïveté charmante, une grace enchanteresse : tout y respire cette gaîté qu'il appelle lui-même un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux (1). Nul poète n'a su mieux que lui répandre tous les trésors de la poésie, avec ce prestige de l'art, qui cache l'art même : il n'en est aucun qui offre plus de beautés de détail. Tantôt c'est le riant et le gracieux des images :

A l'heure de l'affut ; soit lorsque la lumière
Précipite ses traits dans l'humide séjour,
Soit lorsque le soleil rentre dans sa carrière,
Et que n'étant plus nuit, il n'est pas encor jour.
(*Les Lapins.*)

Tantôt c'est l'agrément et la vivacité :

Je vois fuir aussitôt toute la nation
Des Lapins, qui sur la bruyère,
L'œil éveillé, l'oreille au guet,
S'égayoient, et de thym parfumoient leur banquet.

Faut-il peindre avec feu ? les couleurs sont des plus fortes et des plus animées. Un renard est entré la nuit dans un poulailler :

Les marques de sa cruauté
Parurent avec l'aube. On vit un étalage

(1) Préf. des Fabl.

De corps sanglans et de carnage.
Peu s'en fallut que le soleil
Ne rebroussât d'horreur dans son manoir liquide.
Tel, et d'un spectacle pareil,
Apollon irrité contre le fier Atride,
Joncha son camp de morts.....
Tel encore autour de sa tente,
Ajax à l'ame impatiente,
De moutons et de boucs fit un vaste débris;
Croyant tuer en eux son concurrent Ulysse:

(*Le Fermier, le Chien et le Renard.*)

Ces comparaisons de petites choses à ce qu'il y a de plus grand, font un effet très-agréable dans l'apologue. Rien de plus propre à plaire et à attacher que cette espèce de contraste.

Deux coqs vivoient en paix: une poule survint,
Et voilà la guerre allumée.
Amour, tu perdis Troie, et c'est de toi que vint
Cette querelle envenimée,
Où du sang des dieux même on vit le Xanthe teint.

(*Les deux Coqs.*)

Ici, ce sont des idées nobles, des figures hardies, un syle plein d'énergie et de majesté:

Comme il disoit ces mots,
Du bout de l'horizon accourt avec furie
Le plus terrible des enfans
Que le Nord eût porté jusques-là dans ses flancs.
L'arbre tient bon; le roseau plie:
Le vent redouble ses efforts:
Il fait si bien, qu'il déracine
Celui de qui la tête au ciel étoit voisine,
Et dont les pieds touchoient à l'empire des morts.

(*Le Chêne et le Roseau.*)

Là, ce sont des traits rapides, frappans et même sublimes.

Un bloc de marbre étoit si beau,
Qu'un statuaire en fit l'emplette.
Qu'en fera, dit-il, mon ciseau?
Sera-t-il Dieu, table, ou cuvette?
Il sera Dieu: même je veux
Qu'il ait en sa main un tonnerre.
Tremblez, humains, faites des vœux;
Voilà le maître de la terre.

(*Le Statuaire.*)

Si *La Fontaine* fait parler ses personnages, son dialogue est vif, pressé, et toujours coupé à propos. Je n'en citerai que cet exemple tiré de la fable du *loup* et du *chien*.

Chemin faisant, il vit le cou du chien pelé.
Qu'est cela, lui dit-il? — Rien. — Quoi, rien? — Peu de chose. —
Mais encor? — Le collier dont je suis attaché,
De ce que vous voyez est peut-être la cause. —
Attaché! dit le Loup; vous ne courez donc pas
Où vous voulez? — Pas toujours; mais qu'importe? —
Il m'importe si bien, que de tous vos repas
Je ne veux en aucune sorte.

Moralité de l'Apologue.

La moralité est de toutes les parties de l'apologue la plus essentielle. Elle doit naître sans effort, et naturellement du corps de la fable, parce que c'est pour elle que la fable est faite. Il faut qu'elle soit intéressante, courte et claire; c'est-à-dire que, sans être commune et triviale, elle soit exprimée en peu de mots et sans la moindre équivoque. Ce sens moral doit sur-tout être vrai. On a très-bien

très-bien remarqué que celui de la fable des *deux moineaux* de *La Motte* ne l'est pas. L'amour unissoit deux moineaux : ils sont pris dans un piége et mis en cage. Ils cessent de s'aimer, se battent ; et l'on est obligé de les séparer.

Leur flamme en liberté devoit être éternelle :
La nécessité gâta tout.

C'est ainsi que *La Motte* termine son récit. Assurément il veut faire entendre que deux cœurs unis par le sentiment, cessent bientôt de l'être, après qu'ils se sont liés par le mariage. Cela est-il vrai ? Et parce que cela arrive quelquefois, peut-on en faire une maxime ?

Il est indifférent de placer la moralité avant ou après le récit. Lorsqu'elle est placée au commencement de la fable, le lecteur a le plaisir, en suivant le fil de la narration, de juger si chaque trait s'y rapporte exactement à la vérité énoncée. Lorsqu'elle est placée à la fin, il goûte le plaisir de la suspension. Si le sens moral peut être deviné sans peine, et bien clairement entendu, on doit se dispenser de l'exprimer.

Poètes fabulistes.

L'origine de l'apologue remonte jusqu'à l'antiquité la plus reculée. Nous voyons dans les livres saints qu'il fut en honneur chez les Hébreux, et par conséquent chez les peuples Orientaux, plus de douze cents ans avant l'ère

chrétienne. Celui qui passe pour en avoir été l'inventeur chez les Grecs, est *Hésiode*, né à Cumes en Eolie, province de l'Asie mineure, mais élevé à Ascrée en Béotie, et qui florissoit vers l'an 944 avant Jésus-Christ. On attribue à *Stésichore*, dont j'ai déjà parlé, l'invention de l'apologue de l'*homme* et du *cheval*, qu'*Horace*, *Phèdre* et *La Fontaine* ont si bien versifié.

Mais *Esope*, né à Amorium, bourg de la Phrygie, vers l'an 550 avant Jésus-Christ, et qui passa une grande partie de sa vie dans l'esclavage, fut le premier qui rendit familière en Grèce cette manière ingénieuse d'instruire. La précision et la clarté font le plus grand mérite de ses fables : elles sont pleines de sens et de force, mais d'une brièveté extrême. C'est une simplicité toute nue, qui n'est relevée par aucun ornement.

Phèdre, né dans la Thrace, affranchi d'Auguste, et imitateur d'Esope, est bien plus orné, plus fleuri que le fabuliste Grec. Il peint en racontant : sa poésie est soignée, sa diction pure, ses expressions toujours choisies. L'élégance, le naturel, le gracieux et la bonne morale, forment le caractère de ses fables. L'abbé *Lallement* les a traduites.

Ce fabuliste, tout ingénieux, tout poli, tout varié qu'il est, a été effacé par notre aimable *La Fontaine*, qui vraisembla-

blement ne se
de lui :

Il peignit la n

Il paroît en
à sa plus
conçoit pa
suivre dan
mais l'atte
plus on a
de sentir l
tent et nou
Ce n'est pas
de la poési
elles le sont
saine morale
regardées av
livre de tous
conditions. Q
pas les source
utile, et de l'a
ble? Les jeun
pour se form
lire et les reli
de ces fables
graces qui n'a
taine. Mais
vieillards et le
en tout deux
des *animaux*
est pas infér
teur a répan
gubre tout ce

et de plus gracieux! Elle est, à mon avis, la plus propre à nous faire connoître le vrai génie de ce charmant fabuliste.

La Motte a produit cent fables, parmi lesquelles il y en a plusieurs qui sont fort estimées. *Richer* en a fait aussi quelques-unes de bonnes. Celles de *Rome d'Ardène* offrent en général des images riantes et des tableaux qui sont dans la nature. On trouve des graces dans quelques-unes de *Dorat*. Mais que ces fabulistes sont loin de La Fontaine! L'abbé *Aubert* est celui qui en est le moins éloigné.

Le P. *Desbillons*, dans ses fables latines qu'il a lui-même traduites en français, s'est proposé *Phèdre* pour modèle, et l'a bien souvent égalé.

De la Métamorphose.

C'est ici le lieu de faire connoître la *métamorphose*, mot qui signifie changement. C'est toujours un homme qui est transformé en bête, en arbre, en fontaine, en pierre, etc. Les hommes seuls par conséquent y sont admis; et le sujet ne peut en être tiré que de la mythologie, qui est l'histoire fabuleuse des dieux, des demi-dieux et des héros de l'antiquité. On peut allier dans ce poème les figures hardies, les descriptions brillantes, le style même sublime, avec la simplicité de l'apologue. Mais comme dans tous les genres de poésie on doit

avoir en vue l'utilité, il faut dans celui-ci ne choisir que des sujets dans lesquels le changement de nature soit la punition du crime ou la récompense de la vertu, tels que *Philémon et Baucis* et *les filles de Minée*, que La Fontaine a si bien traités. Voyez dans le premier sujet ces beaux vers du début :

Ni l'or ni la grandeur ne nous rendent heureux.
Ces deux divinités n'accordent à nos vœux,
Que des biens peu certains, qu'un plaisir peu tranquille.
Des soucis dévorans c'est l'éternel asile :
Véritable vautour, que le fils de Japet
Représente enchaîné sur son triste sommet.
L'humble toit est exempt d'un tribut si funeste.
Le sage y vit en paix, et méprise le reste.
Content de ses douceurs, errant parmi les bois,
Il regarde à ses pieds les favoris des rois ;
Il lit, au front de ceux que le luxe environne,
Que la fortune vend ce qu'on croit qu'elle donne.
Approche-t-il du but, quitte-t-il ce séjour ?
Rien ne trouble sa fin ; c'est le soir d'un beau jour.
Philémon et Baucis nous en offrent l'exemple :
Tous deux virent changer leur cabane en un temple.

Les *Métamorphoses d'Ovide*, né à Sulmone, dans le royaume de Naples, l'an 43 avant Jésus-Christ, sont le meilleur de tous les ouvrages que nous a laissés ce poète, un des plus féconds et des plus heureux génies de l'antiquité. Nous en avons deux bonnes traductions. La première de l'abbé *Bannier* est écrite avec élégance, et enrichie de notes savantes qui annoncent un homme plein de connoissances mythologiques. La *nouvelle* n'a pas ce dernier mérite ; mais, d'un

autre côté, elle est en bien des endroits plus exacte et plus fidèle.

ARTICLE II.

De l'Eglogue et de l'Idylle.

Les anciens comprenoient, sous le titre général de poésie pastorale, l'églogue et l'idylle, et n'en faisoient pas deux espèces particulières. Nos auteurs les confondent aussi, quoiqu'ils aient remarqué une différence entre ces deux poèmes; tant cette différence est légère. Le poète traite dans l'un et dans l'autre des sujets de même nature, et, à peu de chose près, de la même manière.

Définition et matière de la poésie pastorale.

L'imitation de la vie et des mœurs champêtres est la définition qu'on a donnée de la poésie pastorale, et celle qui convient à l'églogue et à l'idylle. Voici comment se fait cette imitation.

Une vie agréable et tranquille, des mœurs simples et innocentes, des plaisirs purs, des passions douces, doivent être l'objet ou la matière de la poésie pastorale. Mais il n'est guère possible qu'on la trouve, cette matière, dans les événemens qui se passent entre les habitans de nos campagnes. Ces bergers, mercenaires malheureux, sont, comme les autres hommes, sujets aux passions véhémentes et tumultueuses: ils peu-

vent, comme eux, faire des actions atroces et brutales; ils sont bien souvent en proie aux soucis dévorans, à l'affreuse misère. Considérée sous ce point de vue, leur condition réelle ne peut fournir que le sujet de tableaux tristes, désagréables et affligeans. Ce n'est donc pas l'état présent de la vie champêtre que le poète doit peindre. C'est la vie champêtre avec tous les agrémens qu'elle peut avoir, et qu'elle a eus dans ces beaux siècles du monde, auxquels l'histoire ou la fiction a donné le nom d'*âge d'or* : c'est cette vie délicieuse que le poète doit nous représenter pour nous en faire jouir, autant qu'il est possible, par le charme de l'illusion. Il faut donc qu'il remonte à ces temps heureux où les bergers, dociles aux sages lois de la simple nature, ignorant le crime et l'artifice, occupés du soin de leurs troupeaux, de la culture de leurs fruits, de leurs innocentes amours, couloient des jours dignes d'envie dans l'abondance et dans la liberté, dans le sein du repos et de la joie, au milieu des fêtes et des jeux.

Qu'on ne s'imagine cependant pas que leur bonheur fût inaltérable, et sans aucun mélange de soucis et de peines. Le ciel, sous lequel ils vivoient, n'étoit pas toujours serein : leurs champs n'étoient pas à l'abri des vents pernicieux, de la

grêle, des orages : il arrivoit quelquefois qu'un souffle mortel desséchoit leurs fruits ; que des maladies contagieuses frappoient leurs troupeaux. Dans leurs amours, ils trouvoient quelquefois des bergères insensibles, ou ils étoient supplantés par un rival qui venoit de remporter le prix de la lutte, de la course ou du chant. Quoique libres dans leurs hameaux solitaires, ils n'étoient pas indépendans. Soumis à des souverains, ils devoient donc s'intéresser à la mort ou à la naissance de leurs princes, et en faire le sujet de leurs entretiens. Par la même raison qu'ils avoient des rois, leurs champs étoient exposés aux malheurs que la guerre entraîne. Il étoit donc naturel qu'ils se plaignissent entre eux des ravages de ce fléau, et qu'ils célébrassent par des fêtes le retour de la paix.

C'est dans ces divers états de la vie champêtre, dont on admire la douceur et la tranquillité, malgré les revers que les bergers essuyoient quelquefois ; c'est dans les différentes causes de leur joie et de leurs plaisirs, ou de leurs peines et de leur douleur, que doit être choisi le sujet d'une églogue ou d'une idylle. Mais voici ce qui peut distinguer l'une de l'autre.

L'églogue parmi nous a le plus ordinairement une action, et peut avoir la

forme dramatique ou la forme épique, c'est-à-dire, être en dialogue ou en récit. J'ai dit *le plus ordinairement*, parce que nous avons des églogues, soit de *Virgile*, soit de *Segrais*, soit de madame *Deshoulières*, qui sont purement lyriques : le seul sentiment en fait tout le fond. L'idylle peut avoir une action, ou n'en pas avoir. Si elle en a une, il faut qu'elle soit mise en récit. Mais bien souvent elle n'en a point, et ne peint que le sentiment. Si elle exprime une passion, c'est une passion modérée qui éclate par des expressions pleines de douceur. Le poète y fait quelquefois une comparaison de nos travaux, de nos vices, de notre condition, avec les plaisirs, le repos et l'innocence des bergers.

Ce qui peut distinguer l'Eglogue de l'Idylle.

Enfin l'idylle peut rouler sur une allégorie soutenue, tirée de l'instinct des animaux ou de la nature des choses insensibles, telles que les fleurs, les ruisseaux, les fontaines, etc.; comme on va le voir dans ce morceau de l'idylle des *Oiseaux* de madame *Deshoulières*.

Vous paroissez toujours sous le même plumage ;
Et jamais dans les bois on n'a vu les corbeaux
Des rossignols emprunter le ramage.
Il n'est de sincère langage,
Il n'est de liberté que chez les animaux.
L'usage, le devoir, l'austère bienséance,
Tout exige de nous des droits dont je me plains ;
Et tout enfin du cœur des perfides humains
Ne laisse voir que l'apparence.
Contre nos trahisons la nature en courroux,

Ne nous donne plus rien sans peine.
Nous cultivons les vergers et la plaine,
Tandis, petits oiseaux, qu'elle fait tout pour vous.
Les filets qu'on vous tend sont la seule infortune
Que vous avez à redouter.
Cette crainte nous est commune;
Sur notre liberté chacun veut attenter:
Par des dehors trompeurs on tâche à nous surprendre.
Hélas! pauvres petits oiseaux,
Des ruses du chasseur songez à vous défendre:
Vivre dans la contrainte, est le plus grand des maux.

Si l'on donne à l'églogue la forme du dialogue, on aura soin de ne pas y introduire plus de trois interlocuteurs: il seroit bien difficile d'en occuper, comme il faut, un plus grand nombre. Cette action étant champêtre, le lieu de la scène ne peut être qu'à la campagne.

Mœurs et caractères des bergers.

On a dû juger qu'il faut que les mœurs des personnages soient simples, pures et exemptes de crimes. Les bergers peuvent avoir le desir de plaire, l'émulation dans les jeux; l'ambition d'entretenir un troupeau nombreux et fécond; des passions douces, tendres et modérées; mais jamais de ces passions violentes et cruelles, qui sont les fléaux de la société. Formés des mains de la nature, qu'ils ignorent entièrement l'art de dissimuler et l'art de tromper: que le mensonge, l'imposture, la duplicité, la fourberie, la trahison, leur soient inconnus. Ils doivent être toujours vrais, naïfs, sincères, ingénus, pleins de candeur; et ce seroit un défaut, que leurs

passions, même les plus gaies ou les plus tristes, n'eussent pas un caractère de modération. Un berger vainqueur dans les jeux, ou à qui une bergère aura donné la préférence, pourra chanter son bonheur et sa gloire. Mais il n'insultera point, par son orgueil et sa fierté, à la douleur de ses rivaux. L'amant malheureux pourra se plaindre de l'insensibilité de celle qui l'a charmé; mais toujours avec une douceur touchante et sans emportement. Il pourra briser de dépit ses chalumeaux: mais il ne se portera jamais aux excès de la vengeance. Ces traits ne seroient pas moins opposés au vrai caractère des bergers, qu'à une certaine délicatesse de sentimens qu'on doit leur supposer.

Langage des bergers.

Dans leurs entretiens, point de ces disputes vives ou l'aigreur domine, point de reproches amers et mordans, point de paroles injurieuses et grossières. Leur langage doit être toujours poli, mais jamais raffiné: le raffinement et la grossièreté sont deux excès qui s'éloignent également de l'objet de la poésie pastorale. Les bergers peuvent montrer de l'esprit, mais un esprit toujours naturel, ennemi de l'affectation et de tout ce qui peut paroître recherché. Cet esprit peut même être orné de certaines connoissances, mais toutes relatives à l'art champêtre,

à la culture des terres et des fruits, aux maladies des troupeaux, à la qualité des pâturages, à l'influence des vents et des astres. On les suppose toujours païens; et il est bien naturel qu'on les suppose en même temps instruits de leur religion. Il ne sera donc pas surprenant qu'ils parlent de leurs dieux, et sur-tout des divinités champêtres, de Pan, de Diane, de Palès, de Flore, de Pomone, de Cérès, des Satyres, des Faunes, des Sylvains, etc.

Style de la poésie pastorale.

Il est aisé maintenant de se former une idée juste du ton et du style de la poésie pastorale. On sent qu'il seroit ridicule de donner aux bergers une imagination hardie et fougueuse, des pensées brillantes et profondes, des expressions pompeuses et magnifiques. Dans leurs discours, tout doit être simple, naïf, riant et gracieux. Voyez le commencement du deuxième chant de l'*Art poétique de Boileau*. Le caractère et les règles particulières de l'idylle et de l'églogue y sont tracés dans des vers qui sont un vrai modèle du style propre à ce genre de poésie: ils offrent le précepte et l'exemple tout à-la-fois.

Lorsque le poète lui-même raconte, il peut prendre un ton plus élevé que celui sur lequel il fait parler ses bergers: il peut employer un style plus fleuri, et répandre plus d'ornemens.

Mais il faut que ces ornemens soient tirés des mœurs et des objets champêtres. L'émail des prairies, les bocages paisibles, les moissons jaunissantes, les fleurs, les fontaines, les oiseaux, la fraîcheur du matin, le soir d'un beau jour, en un mot, la scène variée des campagnes doit seule fournir au poète le sujet de ses tableaux et de ses images. Encore même faut-il que dans ces images la distribution et l'assortiment des couleurs paroissent être, non l'effet de l'art, mais l'ouvrage de la nature. *Gresset*, dans son *Ode à Virgile*, parlant de l'églogue, veut,

Qu'en industrieuse bergère,
Elle dépeigne les forêts,
Mais sur une toile légère,
Sans des coloris indiscrets;
Et que jamais le trop d'étude
N'y contraigne aucune attitude,
Ni ne charge trop les portraits.

La nature sur chaque image
Doit guider les traits du pinceau;
Tout doit y peindre un paysage,
Des jeux, des fêtes sous l'ormeau:
L'œil est choqué, s'il voit reluire
Les palais, l'or, et le porphyre,
Où l'on ne doit voir qu'un hameau.

Il veut des grottes, des fontaines,
Des pampres, des sillons dorés,
Des prés fleuris, de vertes plaines,
Des bois, des lointains azurés:
Sur ce mélange de spectacles,
Ses regards volent sans obstacles,
Agréablement égarés.

Ces vers sont sur le véritable ton, dans le véritable style de l'églogue et de l'idylle.

Poètes bucolistes.

On prétend que la poésie pastorale prit naissance en Sicile, bien long-temps avant l'ère chrétienne. *Daphnis*, dit-on, berger de cette contrée, fut le premier poète bucoliste, qui se rendit célèbre parmi les Grecs. Probablement ce berger *Daphnis*, né avec une imagination vive, occupa son loisir à composer, sur son état et sur les objets champêtres, des chansons qui, en lui attirant l'admiration de ses semblables, firent naître en eux le desir de l'imiter, et de se donner même réciproquement de ces espèces de défis poétiques. Car après sa mort, ces bergers conservèrent si précieusement sa mémoire, qu'ils appelèrent long-temps leurs propres chansons, *chansons sur Daphnis*; et, suivant nos voyageurs modernes, les bergers de Sicile se disputent encore aujourd'hui le prix de la flûte et du chant; prix qui est une houlette, une panetière.

Quoi qu'il en soit, le plus ancien poète grec, connu par des ouvrages dans le genre pastoral, est *Théocrite*, né à Syracuse, et qui florissoit vers l'an 280 avant J. C. On lui reproche de n'avoir pas donné assez de délicatesse à quelques-uns de ses bergers, que *Fontenelle*

trouve (sans doute par rapport à nous, qui avons d'autres mœurs) plus rustiques, qu'agréables. Malgré cette critique, ses *idylles* seront toujours mises au nombre des plus beaux modèles qu'on puisse proposer. Elles sont remarquables par une douceur, une naïveté qui paroît presqu'inimitable. Ce poète a peint la nature simple, mais quelquefois négligée. Sa versification est d'ailleurs vive, harmonieuse, et pleine d'images.

Il nous reste quelques idylles de *Moschus*, né à Syracuse, et de *Bion*, natif de Smyrne, tous les deux presque contemporains de *Théocrite*. Celles du premier sont faites avec soin ; il y a beaucoup d'agrément et de délicatesse. Mais la finesse et l'art n'y sont pas assez cachés, et le style en est un peu trop fleuri.

Quant aux idylles de *Bion*, elles offrent un coloris enchanteur, un style riche et brillant. Mais les jeux d'esprit et l'excès des ornemens qu'il a répandus dans quelques-unes, ne permettent guère qu'on les regarde comme des modèles dans le genre pastoral.

Longepierre publia vers la fin du dix-septième siècle, une traduction de ces trois poètes grecs. Mais à peine eut-elle vu le jour, qu'elle tomba dans l'oubli. *Chabanon* nous a donné une traduction en prose des idylles de *Théocrite*, avec

quelques imitations en vers de ce poète grec. *Moutonnet de Clairfons* a traduit *Moschus* et *Bion* en entier, et plusieurs idylles de *Théocrite*. Celles de *Moschus* ont été imitées en vers par *Poinsinet de Sivry*.

Le prince des poètes latins, *Virgile*, né à Andès près de Mantoue, l'an 70 avant J. C., a été l'heureux imitateur de *Théocrite*, et a mérité que tous les siècles éclairés le plaçassent à côté de lui. On a cependant remarqué qu'il est un peu moins doux et moins naïf, mais d'un autre côté, plus fleuri et plus délicat. Ses églogues sont embellies de toutes les graces de la nature. *Horace* en a parfaitement exprimé le caractère: il consiste, suivant lui, dans une douceur naïve, ingénue, mais assaisonnée d'un certain piquant léger, qui, s'il est permis de parler ainsi, en relève le goût. Elles ont eu un grand nombre de traducteurs. Celui qui les a le mieux rendues en prose, est l'abbé *Des Fontaines*. *Gresset* les a mises en vers français: mais son ouvrage, comme il le dit lui-même, est moins une traduction qu'une imitation hardie.

Racan a été en France, sous le règne de *Louis XIII*, le père de l'églogue. Au mérite d'un style aisé, simple et naturel, il joint le talent d'exprimer avec grace les plus petites choses.

Segrais est venu après lui; et au jugement de *Boileau*, il peut dans l'églogue enchanter les forêts. Il a le ton vraiment pastoral, et peint très-bien les passions tempérées, les mœurs ingénues des bergers.

Madame *Deshoulières* occupe le premier rang parmi les bucolistes français. Ses idylles sont tout à-la-fois de vrais modèles de naïveté, de douceur, et de délicatesse. L'esprit y est toujours si bien allié au sentiment, qu'ils paroissent fondus, pour ainsi dire, l'un dans l'autre. On trouveroit bien difficilement une versification plus aisée et plus coulante, des tours dans les expressions plus heureux, des images plus gracieuses, des détails plus agréables et plus charmans.

Je ne parle point ici des vingt églogues que nous a laissées *La Motte*. Le raffinement et le bel esprit s'y font trop sentir.

Les prétendues églogues de *Fontenelle* sont encore moins exemptes de ce défaut. Peut-on y reconnoître le ton, le langage, les mœurs pastorales? On n'y voit plutôt, ou n'y entend que des petits-maîtres, des courtisans spirituels et galans, déguisés sous l'habit de berger.

Deux poètes de nos jours, *Léonard* et *Berquin*, ont cultivé la poésie pastorale avec un succès distingué. Les idylles du premier se font remarquer par l'agrément, la délicatesse des pensées, et le

coloris du style ; celles du second par la douceur de la poésie, et l'expression fidèle du sentiment.

Gessner, poète allemand, a fait des idylles, que *Huber* a traduites en français. Elles offrent les plus rians tableaux de la vie champêtre : le ton en est simple et naïf : c'est par-tout le langage de la nature. Le sentiment y est peint avec tout le charme, et toutes les graces imaginables.

ARTICLE III.

De l'Épître.

Le seul nom d'*Épître* dit assez que ce petit poème n'est autre chose qu'une lettre écrite en vers. Il n'est point de genre de poésie plus libre dans le choix des sujets, et dans celui des tons de style.

Matière de l'Epître. On peut y traiter de la morale, de la littérature, des grandes passions, s'y livrer à des sentimens doux et affectueux, peindre les mœurs et les ridicules, plaisanter, disserter, louer, blâmer, raconter, en prenant le ton qui convient à chaque sujet, et en employant la mesure de vers la plus propre et la plus agréable. *Boileau* a décrit en vers héroïques le passage du Rhin : il a fait les peintures les plus gracieuses des douceurs de la paix et des agrémens de la campagne : à

l'imitation d'Horace, il a développé, dans un style noble et plein de dignité, les lois de la morale et du goût. J. B. *Rousseau* a manié habilement les armes de la dialectique, dans son Épître contre les impies et les libertins. Mille autres poètes ont embelli du coloris de l'imagination, ou des graces du sentiment, les choses les plus simples, et les événemens les plus communs. Il n'est presque point d'objets qui ne puissent servir de matière à l'épître. Elle peut s'élever jusqu'au style sublime, et descendre jusqu'au familier.

Epître philosophique.

Les épîtres qu'on nomme *Philosophiques*, parce que la morale, la littérature ou quelque grande passion en sont le sujet, doivent se faire distinguer par la justesse et la profondeur du raisonnement. Il faut que les pensées toujours vraies, solides et lumineuses, y soient bien enchaînées, et s'y succèdent avec rapidité. Ce seroit une erreur de croire qu'il suffit au poète d'effleurer les choses: il doit les creuser et les approfondir. Il s'appliquera sur-tout à corriger par un sens droit la trop grande vivacité de son imagination : jamais l'enthousiasme et le feu de la poésie ne doivent nuire à la progression méthodique des idées, et à la marche régulière de la raison.

Boileau a excellé dans ce genre d'épîtres : tout y est plein, exact, sagement

pensé et exprimé de même. Je n'en citerai d'autre exemple que ce morceau de son *épître*, dans laquelle il prouve que nous devons chercher en nous-mêmes notre propre bonheur.

C'est au repos d'esprit que nous aspirons tous :
Mais ce repos heureux doit se chercher en nous.
Un fou rempli d'erreurs que le trouble accompagne,
Et malade à la ville ainsi qu'à la campagne,
En vain monte à cheval pour tromper son ennui ;
Le chagrin monte en croupe et galope avec lui.
Que crois-tu qu'Alexandre, en ravageant la terre,
Cherche, parmi l'horreur, le tumulte et la guerre ?
Possédé d'un ennui qu'il ne sauroit dompter,
Il craint d'être à soi-même, et songe à s'éviter.
C'est là ce qui l'emporte aux lieux où naît l'aurore,
Où le Perse est brûlé de l'astre qu'il adore.
De nos propres malheurs, auteurs infortunés,
Nous sommes loin de nous à toute heure entraînés.
A quoi bon ravir l'or au sein du Nouveau-Monde ?
Le bonheur tant cherché sur la terre et sur l'onde,
Est ici comme aux lieux où mûrit le coco,
Et se trouve à Paris de même qu'à Cusco :
On ne le tire point des veines du Potose.
Qui vit content de rien, possède toute chose.
Mais sans cesse ignorans de nos propres besoins,
Nous demandons au ciel ce qu'il nous faut le moins.

Les peintures vives des grandes passions, les descriptions brillantes et pleines de feu, jointes aux raisonnemens, font un très-bel effet dans l'épître philosophique, quand elles sont analogues au sujet. C'est ce qu'on pourra voir dans celle de l'abbé *Delille* sur l'*Utilité de la retraite pour les gens de lettres.*

Cette même espèce d'épître admet non-seulement le récit des faits historiques, mais encore les fictions qui ont

rapport à la mythologie, lorsque le poète peut en tirer quelque avantage pour développer un point de morale, ou pour rendre plus sensibles les leçons de vertu qu'il donne. Voici comment *Gresset*, dans l'*épître* à sa *muse*, feignant que le Parnasse étoit autrefois l'Olympe et le temple des sages, montre toute la honte attachée aux poésies licencieuses et à leurs auteurs.

Connoissant peu la basse jalousie,
De la licence ennemis généreux,
Ils ne mêloient aucun fiel dangereux,
Aucun poison, à la pure ambroisie;
Et les zéphirs de ces brillans coteaux,
Accoutumés au doux son des guitares,
Par des accords infâmes ou barbares,
N'avoient jamais réveillé les échos;
Quand évoqués par le crime et l'envie,
Du fond du Styx deux monstres abhorrés,
L'Obscénité, la noire Calomnie;
Osant entrer dans ces lieux révérés,
Vinrent tenter des accens ignorés.
Au même instant les lauriers se flétrirent,
Et les Amours et les Nymphes s'enfuirent.
Bientôt Phœbus outré de ces revers,
Au bas du mont de la docte Aonie,
Précipitant ces filles des enfers,
Les replongea dans leur ignominie,
Et pour toujours instruisit l'univers
Que la vertu, reine de l'harmonie,
A la décence, aux graces réunie,
Seule a le droit d'enfanter de beaux vers.

Lorsque le poète veut peindre les mœurs et les ridicules, il doit en saisir les traits les plus frappans, et les présenter sous des images peu communes. Il répandra en même temps sur sa cri-

tique tout le sel et tout l'enjoûment, toute la délicatesse et toutes les graces qui pourront la rendre non moins agréable qu'instructive. Le C. de B**, dans son *Epître sur les mœurs*, après avoir fait un parallèle ingenieux du siècle des Bayard et du nôtre, peint ainsi l'inconstance des Français asservis aux caprices de la mode.

Une divinité volage
Nous anime et nous conduit tous:
C'est elle qui, dans le même âge,
Renouvelle cent fois nos goûts.
Ainsi pour peindre l'origine
De nos caprices renaissans,
Regarde une troupe enfantine,
Qui par des tuyaux différens,
Dans l'onde où le savon domine,
Forme des globes transparens.
Un souffle à ces boules légères
Porte l'éclat brillant des fleurs:
De leurs nuances passagères
Un souffle nourrit les couleurs:
L'air qui les enfle et les colore,
En voltigeant sous nos lambris,
Leur donne ou la fraicheur de Flore,
Ou le teint ambré de l'Aurore,
Ou le vert inconstant d'Iris.
Mais ce vain chef-d'œuvre d'Eole,
Qu'un souffle léger a produit,
Dans l'instant qu'il brille et qu'il vole,
Par un souffle s'évanouit.
Français, connoissez votre image;
Des modes vous êtes l'ouvrage;
Leur souffle incertain vous conduit.
Vous séduisez: on rend hommage
A l'illusion qui vous suit:
Mais ce triomphe de passage,
Effet rapide de l'usage,
Par un autre usage est détruit.

Le poète peut aussi, appréciant les

choses en vrai philosophe, prendre un ton grave et sérieux, lancer des traits vifs et piquans contre les défauts, les vices des hommes, et les tracer avec des couleurs mâles et vigoureuses.

Epître familière.

L'épître qu'on nomme *familière* doit avoir un air de négligence et de liberté: c'est ce qui la caractérise. Elle ne souffre point d'ornemens recherchés. Une élégante simplicité, une plaisanterie aimable, un badinage léger, de la vivacité, des saillies, des traits d'esprit, mais qui paroissent n'avoir rien coûté, voilà ce qui doit en faire le plus bel agrément. Elle admet le récit des faits les plus ordinaires, les plus petits détails, la description des objets les plus communs, pourvu que tout y soit exprimé avec grace.

Quand on loue dans ces sortes d'épîtres, il ne faut jamais s'élever au-dessus du ton qui leur est propre. La louange, sans avoir rien d'étudié, rien de pompeux, doit y être employée avec finesse et comme sans prétention. Voyez avec quelle noble aisance, avec quelle familiarité décente et respectueuse *Voltaire* loue le roi de Prusse. Il feint que les Parques ayant entendu parler de ses exploits, l'avoient cru le plus vieux des monarques, et continue ainsi:

Alors des rives du Cocyte,
A Berlin vous rendant visite,

Atropos vint avec le Temps,
Croyant trouver des cheveux blancs,
Front ridé, face décrépite,
Et discours de quatre-vingts ans.
Que l'inhumaine fut trompée!
Elle apperçut de blonds cheveux,
Un teint fleuri, de grands yeux bleus,
Et votre flûte et votre épée.
Elle songea, pour mon bonheur,
Qu'*Orphée* autrefois par sa lyre,
Et qu'*Alcide* par sa valeur,
La bravèrent dans son empire.
Elle trembla, quand elle vit
Le monarque qui réunit
Les dons d'*Orphée* et ceux d'*Alcide*;
Doublement elle vous craignit,
Et jetant son ciseau perfide,
Chez ses sœurs elle s'en alla;
Et pour vous le *trio* fila
Une trame toute nouvelle,
Brillante, dorée, immortelle,
Et la même que pour Louis;
Car vous êtes tous deux amis:
Tous deux vous forcez des murailles,
Tous deux vous gagnez des batailles
Contre les mêmes ennemis;
Vous régnez sur des cœurs soumis,
L'un à Berlin, l'autre à Versailles, etc.

Voyez encore si dans une épître familière, le militaire français peut être mieux peint et mieux loué qu'il ne l'a été dans celle-ci du même auteur: elle est intitulée: *Au camp devant Philipsbourg, le 3 juillet 1734.*

C'est ici que l'on dort sans lit,
Et qu'on prend ses repas par terre:
Je vois et j'entends l'atmosphère
Qui s'embrase et qui retentit
De cent décharges de tonnerre;
Et dans ces horreurs de la guerre,
Le Français chante, boit, et rit.

Bellone

Bellone va réduire en cendres
Les courtines de Philisbourg,
Par cinquante mille Alexandres
Payés à quatre sous par jour.
Je les vois, prodiguant leur vie,
Chercher ces combats meurtriers,
Couverts de fange et de lauriers,
Et pleins d'honneur et de folie.
Je vois briller au milieu d'eux
Ce fantôme nommé la Gloire,
A l'œil superbe, au front poudreux,
Portant au cou cravate noire,
Ayant sa trompette en sa main,
Sonnant la charge et la victoire,
Et chantant quelques airs à boire,
Dont ils répètent le refrain.
O nation brillante et vaine!
Illustres fous, peuple charmant,
Que la gloire à son char entraîne,
Il est beau d'affronter gaîment
Le trépas et le prince Eugène.

Je n'ai cité tous ces différens exemples, que pour faire voir d'une manière plus sensible les différens genres que l'épître embrasse, et les divers tons de style qu'elle peut prendre. Elle est quelquefois mêlée de prose; et alors elle doit avoir entièrement le caractère d'une lettre ordinaire. On peut cependant y mettre plus de finesse et de délicatesse; mais point de fictions sérieuses, point de peintures magnifiques, point d'idées et de sentimens trop relevés.

Poètes épistolaires.

Horace, né à Venuse dans le royaume de Naples, l'an 63 avant Jésus-Christ, est parmi les poètes latins, celui qui nous a laissé les meilleurs modèles pour l'épître philosophique. Il a eu plusieurs

traducteurs, dont le plus estimé est le P. *Sanadon*, jésuite.

Parmi nous, ce sont *Boileau*, *Rousseau*, et *Voltaire* dans la plupart de ses discours philosophiques. Pour le genre gracieux et le familier, nous en avons une foule en notre langue. Les principaux sont *Chapelle*, *Pavillon*, *Voltaire*, *Desmahis*, *Gresset*, le *C. de B****, etc. Je ne parle point de *Chaulieu*, dont la morale toute en sentiment est celle d'Epicure.

De l'Héroïde.

L'*héroïde* est une épître en grands vers, dans laquelle on fait parler des héros, des héroïnes, ou quelque personnage célèbre, agité d'une passion, qui le plus souvent est l'amour. Le poète doit, dans les premiers vers, exposer en peu de mots la situation du personnage, et les motifs qui le font parler. Les récits sont déplacés dans ces sortes d'épîtres, à moins qu'ils ne fassent la plus grande partie de l'intérêt, et qu'ils n'offrent des tableaux touchans et pathétiques. Tout doit y être animé de la chaleur du sentiment.

Ovide est le premier qui ait fait des *héroïdes*, qu'on ne peut guère prendre pour modèles. Ce poète ingénieux, mais peu sensible, cherche trop à briller par les graces du bel-esprit et le faste des ornemens. Je n'en connois pas d'autre traduction que celle de *Martignac*, qui a traduit tous les ouvrages de ce poète.

On a cultivé depuis peu parmi nous ce genre de poésie. *Colardeau* est celui qui a le mieux réussi dans son épître d'*Héloïse à Abailard*.

ARTICLE IV.

De la Satyre.

L'odieux que peut avoir la satyre, et qu'elle n'a que trop souvent, n'est point dans la nature de ce genre de poésie. Il n'est précisément que dans l'abus qu'on en fait, dans l'excès de licence qu'on s'y donne. Renfermée dans ses justes bornes, la satyre ne peut qu'être infiniment utile à la société civile et à la république des lettres.

Elle seule bravant l'orgueil et l'injustice,
Va jusques sous le dais faire pâlir le vice,
Et souvent, sans rien craindre, à l'aide d'un bon mot,
Va venger la raison des attentats d'un sot (1).

Voilà son but, son véritable objet, les grands avantages dont elle peut à bon droit se glorifier.

Définition et style de la Satyre.

La satyre est donc un discours en vers, dans lequel on attaque directement les vices des hommes, et où l'on critique de même les mauvais ouvrages. Le poète peut le faire sur un ton sé-

(1) *Boileau.* Satyre IX.

rieux, caustique et mordant, ou sur un ton léger, plaisant et badin; se déchaîner avec force contre le vice, ou se borner à une simple raillerie. Dans le premier cas, il doit employer un style ferme, plein et nerveux; dans le second, un style fin, agréable et enjoué; mais toujours simple, naturel et facile, parce que le style de la satyre est le plus conforme au style ordinaire. Quelque ton que prenne le poète, ses pensées doivent être vives, pressées, d'une vérité frappante, et enchaînées avec grace; ses préceptes sur-tout sages, solides, clairs et lumineux.

Ce qu'il faut observer dans la Satyre des mœurs.

Pour que la satyre soit un genre d'écrire vraiment honnête et recommandable, il faut qu'elle soit générale et réglée par les bienséances. Les vices ou les ridicules de l'humanité doivent y être exposés dans tout leur jour par des peintures vives et naturelles, des caractères exprimés avec vérité, des portraits finis, sans que les personnes y soient nommées ou désignées. Le poète qui préconise la vertu, et qui attaque en général les mœurs corrompues, mérite les plus grands éloges. Mais celui qui veut flétrir ou humilier les personnes, est digne lui-même d'opprobre et de châtiment. L'exemple suivant, pris au hasard dans les Satyres de *Boileau*, fera voir de quelle manière le poète satyrique

doit combattre les vices généraux de la société.

Un avare idolâtre et fou de son argent,
Rencontrant la disette au sein de l'abondance,
Appelle sa folie une sage prudence,
Et met toute sa gloire et son souverain bien
A grossir un trésor qui ne lui sert de rien.
Plus il le voit accru, moins il en fait d'usage.
Sans mentir, l'avarice est une étrange rage,
Dira cet autre fou, non moins privé de sens,
Qui jette, furieux, son bien à tous venans,
Et dont l'ame inquiète à soi-même importune,
Se fait un embarras de sa bonne fortune.
Qui des deux en effet est le plus aveuglé?
L'un et l'autre, à mon sens; ont le cerveau troublé,
Répondra chez Fredoc (1), ce marquis sage et rude,
Et qui sans cesse au jeu, dont il fait son étude,
Attendant son destin d'un quatorze ou d'un sept,
Voit sa mort ou sa vie sortir de son cornet.
Que si d'un sort fâcheux la maligne inconstance
Veut par un coup fatal faire tourner la chance,
Vous le verrez bientôt les cheveux hérissés,
Et les yeux vers le ciel de fureur élancés,
Ainsi qu'un possédé que le prêtre exorcise,
Fêter dans ses sermens tous les saints de l'église.

Voyez encore avec quelle force de raison et quelle vigueur de style, il s'élève en général contre ces nobles orgueilleux qui, se glorifiant de leurs vains titres, et des belles actions de leurs ancêtres, traînent des jours oisifs dans le sein de la mollesse.

Que sert ce vain amas d'une inutile gloire,
Si de tant de héros célèbres dans l'histoire,

(1) Il tenoit une académie de jeu très-fréquentée en ce temps-là.

Il ne peut rien offrir aux yeux de l'univers
Que de vieux parchemins qu'ont épargné les vers?
Si, tout sorti qu'il est d'une source divine,
Son cœur dément en lui sa superbe origine,
Et n'ayant rien de grand qu'une sotte fierté,
S'endort dans une lâche et molle oisiveté?...
On ne m'éblouit point d'une apparence vaine;
La vertu d'un cœur noble est la marque certaine.
Si vous êtes sorti de ces héros fameux,
Montrez-nous cette ardeur qu'on vit briller en eux,
Ce zèle pour l'honneur, cette horreur pour le vice.
Respectez-vous les lois? Fuyez-vous l'injustice?
Savez-vous pour la gloire oublier le repos,
Et dormir en plein champ le harnois sur le dos?
Je vous connois pour noble à ces illustres marques.
Alors soyez issu des plus fameux monarques.
Venez de mille aïeux; et si ce n'est assez,
Feuilletez à loisir tous les siècles passés;
Voyez de quel guerrier il vous plaît de descendre,
Choisissez de César, d'Achille ou d'Alexandre.
En vain un faux censeur voudroit vous démentir;
Et si vous n'en sortez, vous devez en sortir.
Mais fussiez-vous issu d'Hercule en droite ligne;
Si vous ne faites voir qu'une bassesse indigne,
Ce long amas d'aïeux que vous diffamez tous,
Sont autant de témoins qui parlent contre vous;
Et tout ce grand éclat de leur gloire ternie,
Ne sert plus que de jour à votre ignominie.
En vain tout fier d'un sang que vous déshonorez,
Vous dormez à l'abri de ces noms révérés;
En vain vous vous couvrez des vertus de vos pères:
Ce ne sont à mes yeux que de vaines chimères;
Je ne vois rien en vous qu'un lâche, un imposteur,
Un traître, un scélérat, un perfide, un menteur,
Un fou dont les accès vont jusqu'à la furie,
Et d'un tronc fort illustre une branche pourrie.

Ce qu'il faut observer dans la Satyre des ouvrages d'esprit.

Lorsque le poète satyrique s'érige en censeur des ouvrages d'esprit, il faut que, dirigé par un goût sûr, il se montre toujours sans amertume, sans passion, sans partialité. Il est fâcheux pour la gloire de *Boileau*, dont la critique est

ordinairement saine, qu'il se soit laissé entraîner par la prévention contre *le Tasse* et *Quinaut*.

Le poète étant dans l'obligation de précautionner ses lecteurs contre le mauvais goût, doit indiquer les sources où l'on pourroit le puiser, et peut par conséquent nommer les ouvrages. Mais il s'interdira les personnalités, et ne parlera jamais des auteurs : les règles de la bienséance l'exigent. *Boileau* les a aussi quelquefois violées : il a pris plaisir à tourner en ridicule l'indigence de quelques écrivains médiocres de son temps ; et en cela il ne doit pas être imité.

Je ne m'étendrai pas davantage sur ce genre de poésie. On pourra y appliquer le peu que j'ai dit de la critique dans la *Rhétorique française*.

Poètes satyriques.

La satyre étoit chez les Grecs une espèce de drame qui tenoit de la tragédie et de la comédie. Les Romains lui donnèrent la forme, le caractère, le tour qu'elle a aujourd'hui. Cette invention est due à *Lucile*, chevalier romain, né l'an 147 avant Jésus-Christ, dans le temps que les lettres commençoient à s'introduire en Italie : ses satyres ne nous sont point parvenues.

Horace, si célèbre dans le beau siècle d'*Auguste*, perfectionna ce genre de poésie. Philosophe aimable et plein d'urbanité, poète ingénieux et délicat, il

n'attaque les vices et les travers des hommes qu'en riant, ou en les couvrant de ridicule. Point d'aigreur, point d'emportement dans sa critique: elle est toujours douce et badine, assaisonnée du sel de la plaisanterie et de toutes les graces de l'enjouement. Il ne déchire jamais; il pique avec finesse; et les portraits qu'il fait, même dans le genre odieux, ont toujours quelque chose d'agréable. Le P. *Sanadon*, jésuite, est encore celui qui a le mieux traduit ses satyres, ainsi que ses autres poésies.

Perse, né à Volterre dans la Toscane, l'an 34 de l'ère chrétienne, inférieur à *Horace* pour la grace et la délicatesse, a plus de force et de chaleur. Il montre un grand fond de raison dans ses satyres. Mais son style trop serré est bien souvent obscur. Le P. *Tarteron* l'a traduit; et après lui, *Sélis*.

Juvenal, né à Aquino, ville du royaume de Naples, vers le milieu du premier siècle de l'ère chrétienne, fait, dans toutes ses satyres, une guerre ouverte au vice. Il ne cache jamais la vérité, quelque affreuse qu'elle puisse être, et ne prend pas même soin de l'envelopper. Ce sont les invectives les plus violentes, le fiel le plus âcre et le plus amer. Ce satyrique mord avec fureur: son imagination brûlante emploie presque toujours l'hyperbole, et la pousse,

comme dit *Boileau*, jusqu'à l'excès. Mais dans ce débordement même d'humeur atrabilaire, il a des beautés vraiment sublimes. Ses satyres ont été bien traduites par le P. *Tarteron*, mais encore mieux par *Dusaulx*.

Regnier a été en France, sous le règne de *Louis XIII*, le restaurateur de la satyre. Il a de la gaîté, de la force, et même des graces : mais ce poète peu décent doit être redouté du chaste lecteur.

Nous devons à *Boileau* la gloire de l'emporter sur nos voisins, et de le disputer à l'ancienne Rome dans le genre de la satyre. On peut dire qu'il réunit la finesse et la légèreté d'*Horace*, la sagesse et la raison de *Perse*, la force et la vivacité de *Juvenal*, sans en avoir les fougueux excès : mais son caractère a plus de ressemblance avec celui du premier. Ses pensées sont toujours naturelles, ses expressions justes, ses tours vifs et aisés, son style pur et élégant, ses vers harmonieux, faits avec soin et jamais vides d'idées. Quelque grande, dit le marquis d'*Argens* (1), quelque grande que puisse être la barbarie d'un homme, dès qu'il sait lire et qu'il entend le français, on doit supposer qu'il a lu les Satyres de *Boileau*.

(1) Réflex. hist. et crit. sur le Goût.

ARTICLE V.

De l'Elégie.

Caractère de l'Elégie.

Le vrai caractère de l'élégie se trouve marqué dans le mot même, composé de deux mots grecs, qui signifient *dire hélas!* Ce petit poème, en effet, qu'on avoit inventé pour déplorer les malheurs, les infortunes, et se plaindre des rigueurs du sort, étoit, dans son origine, uniquement destiné aux larmes, aux gémissemens, et à l'expression de la douleur. Mais bientôt on y fit entrer des sentimens de tendresse et même de joie. La plainte, suivant *Horace* (1), fut d'abord renfermée dans l'élégie, ensuite l'amour y chanta ses conquêtes. *Boileau* (2) a dit après le poète latin :

Elle peint des amans la joie et la tristesse.

Cette sorte de poésie est donc consacrée aux mouvemens du cœur : mais elle se borne aux sentimens doux, soit de tristesse, soit de joie. Elle ne peut point embrasser les sentimens de toutes les espèces et de tous les degrés, réservés à l'ode, et rejette par conséquent les pensées sublimes, les images pom-

(1) Art Poét.
(2) Art Poét. ch. II.

peuses. Elle n'admet pas non plus cet amour violent et furieux, dont les effets sont si funestes et si terribles, et qui est du ressort de la tragédie. Par conséquent le style trop fort et trop pathétique ne convient pas à son caractère. Le but de l'élégie est d'attendrir l'ame, et non d'exciter la terreur.

Il est aisé de juger que pour réussir dans ce genre d'écrire, il faut bien sentir et bien peindre le sentiment avec des couleurs vraies et naturelles.

Il faut que le cœur seul parle dans l'élégie.

C'est le précepte que donne *Boileau* (1); précepte fondamental, qui renferme tous les autres. L'ame du poète doit être toute remplie de son objet, toute pénétrée des malheurs qu'il veut déplorer, et se montrer tout entière dans l'élégie. Un poème de cette espèce, dicté par l'esprit, sera nécessairement froid, fade, langoureux, ou chargé d'ornemens frivoles, non moins ridicules que déplacés.

Ornemens propres à l'Elégie.

Ce n'est pas que le cœur puisse, sans le talent, produire une bonne élégie. La sensibilité de l'ame doit être aidée d'un génie facile, qui donne une certaine élévation et une certaine délicatesse à ce poème. Le cœur fournit les senti-

(1) Art Poét. ch. II.

mens : l'imagination les met en œuvre, et leur prête son coloris et ses graces. Mais ce coloris ne doit pas être trop brillant ; ces graces ne doivent pas être affectées. L'élégie paroît en habits de deuil, les cheveux épars. Une parure éclatante, un ajustement recherché pourroient-ils lui convenir ? Elle répand des larmes ; elle éclate en plaintes, en gémissemens. Peut-il sortir de sa bouche d'autres accens, d'autres cris, que ceux du sentiment et de la passion ?

La véritable douleur n'a point de langage étudié, de marche suivie et compassée. Le langage de l'élégie doit être simple et sans apprêt ; sa marche rompue, irrégulière même jusqu'à un certain point ; et il y doit régner, dans tout l'ensemble, ce désordre intéressant, cette négligence aimable, qui, quoiqu'en partie l'ouvrage de l'art, ne paroît être que l'effet du sentiment. Tout ce qui offre l'appareil de l'étude et du travail, tout ce qui sent l'affectation, est entièrement opposé au caractère de l'élégie, non-seulement lorsqu'elle exprime la douleur ou la tendresse ; mais encore même lorsqu'elle décrit, en passant, des objets gracieux et rians.

Que le cœur soit donc vivement pénétré ; il suggérera à l'esprit des pensées, des images, des comparaisons analogues et proportionnées au sentiment.

C'est dans cette heureuse situation que se trouvoit celui de *La Fontaine*, lorsque sa muse plaintive poussoit des regrets si touchans sur la disgrace de *Fouquet*, sur-intendant des finances. Cette élégie est un vrai chef-d'œuvre. Tout y porte l'empreinte d'une ame sensible et profondément affligée. La douleur a fait naître toutes les idées, toutes les réflexions; et l'art en se cachant, les a revêtues des couleurs qui leur étoient propres. Le sentiment y est toujours embelli par l'imagination, et l'imagination toujours animée par le sentiment. La voici :

Remplissez l'air de cris en vos grottes profondes,
Pleurez, Nymphes de Vaux, faites croître vos ondes;
Et que Lanqueil enflé ravage les trésors,
Dont les regards de Flore ont embelli ces bords.
On ne blâmera point vos larmes innocentes;
Vous pouvez donner cours à vos douleurs pressantes:
Chacun attend de vous ce devoir généreux;
Les destins sont contens, Oronte est malheureux.

Vous l'avez vu naguère aux bords de vos fontaines,
Qui sans craindre du sort les faveurs incertaines,
Plein d'éclat, plein de gloire, adoré des mortels,
Recevoit des honneurs qu'on ne doit qu'aux autels.
Hélas! qu'il est déchu de ce bonheur suprême!
Que vous le trouveriez différent de lui-même!
Pour lui les plus beaux jours sont de secondes nuits:
Les soucis dévorans, les regrets, les ennuis,
Hôtes infortunés de sa triste demeure,
En des gouffres de maux le plongent à toute heure.
Voilà le précipice où l'ont enfin jeté,
Les attraits enchanteurs de la prospérité.
Dans le palais des rois cette plainte est commune:
On n'y connoît que trop les jeux de la fortune,

Ses trompeuses faveurs, ses appas inconstans.
Mais on ne les connoît que quand il n'est plus temps.
Lorsque sur cette mer on vogue à pleines voiles,
Qu'on croit avoir pour soi les vents et les étoiles,
Il est bien malaisé de régler ses desirs:
Le plus sage s'endort sur la foi des zéphyrs.
Jamais un favori ne borne sa carrière:
Il ne regarde pas ce qu'il laisse en arrière;
Et tout ce vain amour des grandeurs et du bruit
Ne le sauroit quitter, qu'après l'avoir détruit.
Tant d'exemples fameux que l'histoire raconte,
Ne suffisoient-ils pas sans la perte d'Oronte?

Ah! si ce faux éclat n'eût pas fait ses plaisirs,
Si le séjour de Vaux eût borné ses desirs,
Qu'il pouvoit doucement laisser couler son âge!
Vous n'avez pas chez vous ce brillant équipage,
Cette foule de gens qui s'en vont chaque jour
Saluer à grands flots le soleil de la Cour.
Mais la faveur du Ciel vous donne en récompense
Du repos, du loisir, de l'ombre et du silence,
Un tranquille sommeil, d'innocens entretiens;
Et jamais à la Cour on ne trouve ces biens.

Mais quittons ces pensers; Oronte vous appelle.
Vous, dont il a rendu la demeure si belle,
Nymphes, qui lui devez vos plus charmans appas,
Si le long de vos bords, Louis porte ses pas,
Tâchez de l'adoucir, fléchissez son courage:
Il aime ses sujets, il est juste, il est sage;
Du titre de clément rendez-le ambitieux.
C'est par-là que les rois sont semblables aux dieux.
Du magnanime *Henri* qu'il contemple la vie:
Dès qu'il put se venger, il en perdit l'envie.
Inspirez à Louis cette même douceur:
La plus belle victoire est de vaincre son cœur.
Oronte est à présent un objet de clémence;
S'il a cru les conseils d'une aveugle puissance,
Il est assez puni par son sort rigoureux:
Et c'est être innocent que d'être malheureux.

Pour rendre, dans l'élégie, la plainte plus touchante, il faut y joindre à une vive peinture des malheurs présens,

telle des avantages qu'on a perdus. L'hyperbole n'y est point déplacée, parce qu'il est assez naturel que la douleur nous fasse exagérer les maux que nous souffrons. Il arrive bien souvent que l'élégie traite ses sujets sous une allégorie champêtre, et transforme ses personnages en bergers. Ainsi on peut appliquer à ce poème tout ce que j'ai dit sur la poésie pastorale.

Il ne nous reste des Grecs aucun poème connu sous le nom d'élégie. Mais on peut principalement rapporter à ce genre un morceau fort touchant, qui est dans l'*Andromaque* d'*Euripide*, et *le tombeau* d'*Adonis*, idylle de *Bion*. Poètes élégiaques.

On y rapporte aussi la cinquième églogue de *Virgile* sur la mort de Daphnis; quelques Odes d'*Horace*, sur-tout celle où il déplore la mort de Quintilius, et les *Héroïdes* d'*Ovide*. Les cinq livres des *Tristes* que celui-ci composa dans les déserts de la Scythie où il avoit été exilé, sont proprement des élégies. Celle qu'il fit sur la mort de *Tibulle*, son ami, est très-belle. Mais quant au plus grand nombre des autres, on peut dire que l'excessive abondance de l'imagination, et le feu pétillant de l'esprit y refroidissent presque par-tout le sentiment. Nous en avons une bonne traduction, par le P. *Kervillars*, jésuite.

Tibulle et *Properce*, deux grands

poètes du siècle d'*Auguste*, sont de vrais modèles dans l'élégie. Le premier surtout est doux, élégant et toujours naturel : il ne peint jamais que le sentiment et la passion. *Properce* ne les exprime pas tout-à-fait aussi bien ; il est plus gracieux, mais moins tendre : il montre même quelquefois un peu trop d'art et d'érudition. Ces deux poètes ont été traduits par *Longchamps*.

Nous avons parmi nous quelques bonnes élégies, que nous devons à madame la comtesse de la *Suze*, et à madame *Deshoulières*. Il y a de la délicatesse, du sentiment et de la facilité.

La Fontaine n'est connu en ce genre que par la belle élégie que j'ai citée. Les autres qu'il a faites sont peu dignes de lui.

On trouve dans J. B. *Rousseau* quelques odes qui sont dans le genre élégiaque. Telle est aussi celle qu'adresse *Malherbe* à François du *Perrier*, son ami, pour le consoler de la mort de sa fille, et dans laquelle il lui dit avec autant de délicatesse que de sentiment :

Mais elle étoit du monde, où les plus belles choses
Ont le pire destin ;
Et Rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin.

ARTICLE VI.

De l'Ode.

Le mot *Ode* signifie *Chant, Chanson, Hymne, Cantique.* Ce poème, dont la forme consiste dans une suite de stances ou strophes, qui doivent être égales entr'elles, exprime le sentiment, de quelque espèce et de quelque degré qu'il soit. Tout ce qui agite l'ame avec violence, tout ce qui lui cause une émotion douce, convient essentiellement à l'ode. Ainsi l'on peut en distinguer deux espèces générales. La première est dans le genre noble et sublime : c'est l'ode proprement dite, qui, suivant *Boileau* (1), Nature et division de l'Ode.

Elevant jusqu'au ciel son vol ambitieux,
Entretient dans ses vers commerce avec les dieux :
Aux athlètes dans Pise elle ouvre la barrière,
Chante un vainqueur poudreux au bout de la carrière.

L'autre est dans le genre tendre et gracieux.

Elle peint les festins, les danses et les ris.

Il n'est point de genre de poésie plus poétique, s'il est permis de s'exprimer ainsi, que l'ode proprement dite. Dans les autres poèmes, l'écrivain ne remplit point le personnage de poète : l'art même consiste à le faire oublier. Dans l'apolo- De l'Ode proprement dite.

(1) Art Poét. ch. II.

gue, ce sont des animaux qui parlent, comme ils auroient parlé s'ils avoient eu le don de la pensée et de la parole. Dans la poésie pastorale, ce sont des bergers qui s'entretiennent de leurs amours ou d'objets champêtres. Dans la satyre et l'épître morale, c'est un philosophe austère ou badin qui censure les mœurs. Dans l'élégie c'est un homme affligé qui se plaint des rigueurs du sort. Dans le dramatique, ce sont des Citoyens, des Héros, des Monarques, qui agissent et qui parlent, sans que le poète paroisse.

Mais dans l'ode, c'est le poète lui-même qui s'annonce, et qui va chanter; le poète inspiré par les Muses, et qui doit en parler le plus riche et le plus magnifique langage. Il est vrai que dans l'épopée, on suppose aussi le poète inspiré. Mais son inspiration est tranquille; la Muse raconte et le poète écrit: au lieu que dans l'ode, son inspiration est prophétique; il est tout rempli, possédé de la Muse ou du Dieu qui s'est emparé de ses sens. On diroit même que le Dieu qui l'inspire, parle par sa voix. Aussi a-t-il besoin, pour réussir dans ce genre de poésie, de ces qualités si rares et si précieuses, qui, suivant *Horace* (1) font le vrai poète; d'un génie

(1) Sat. IV, l. I.

créateur, d'un talent presque divin, et d'une manière de s'exprimer toujours noble, majestueuse, et souvent sublime.

Enthousiasme de l'Ode.

Il faut d'abord que le poète se peigne vivement à l'esprit son objet, s'y livre tout entier, en soit le plus fortement occupé; que son imagination s'élève, s'échauffe, et produise ce sentiment vif qu'on appelle enthousiasme; sentiment qui est toujours proportionné à l'objet. C'est alors qu'une fureur poétique le transporte; une ardeur divine l'embrase; le voilà dans ces momens heureux pour le génie: toute la nature se découvre à ses regards; il va en épuiser les richesses, et répandre sur tous les objets, cet esprit de vie qui les anime, et ces grands traits qui les font paroître avec toute la perfection imaginable.

Début de l'Ode.

Dans cette situation de l'ame, le poète saisissant la lyre, pourroit-il s'annoncer par un début simple, tranquille et mesuré? Non sans doute. Emporté par la fougue de son imagination brûlante, et par les mouvemens de son cœur vivement ému, il prend un essor rapide, et chante tout-à-coup sur un ton élevé. Son début est hardi, frappant, magnifique et pompeux: on y voit toute la chaleur de son ame et tout l'enthousiasme dont elle est remplie. Tantôt paroissant lui-même étonné de la grandeur et de l'importance de son

sujet, il se dit inspiré par un Dieu ; il impose silence à toute la nature, et invite les mortels à l'écouter. Ainsi J. B. *Rousseau* imitant le prophète *David*, pour peindre l'aveuglement des hommes du siècle, s'écrie :

Qu'aux accens de ma voix la terre se réveille.
Rois, soyez attentifs ; terre, prête l'oreille :
Que l'univers se taise et m'écoute parler.
Mes chants vont seconder les accords de ma lyre ;
L'Esprit saint me pénètre ; il m'échauffe, et m'inspire
Les grandes vérités que je vais révéler.

Tantôt, tout plein de l'objet qu'il se représente, il se jette, pour ainsi dire, brusquement au milieu de son sujet ; et dans un emportement soudain, il débute par de riches comparaisons et de brillantes images. C'est ce que fait *Horace*, dans cette belle *ode*, où il chante la victoire du jeune *Drusus*, sur les Vindéliciens. Je vais me servir de la belle traduction du P. *Sanadon*.

« Tel que le gardien de la foudre, » à qui le roi des Dieux donna l'empire » sur tous les oiseaux, lorsqu'il eut » éprouvé la fidélité d'un de sa race » dans l'enlèvement du beau Ganimède, » l'aigle est d'abord chassé de son nid » par l'ardeur de la jeunesse et la vigueur » de son naturel. Il est encore peu » aguerri ; tout l'étonne : mais à peine » les pluies du printemps ont cessé, » que les vents lui apprennent à se ba-

» lancer sur ses ailes, et à faire des » efforts qui lui étoient auparavant in» connus. Bientôt son courage impé» tueux le précipite au milieu des ber» geries, qu'il remplit de carnage. Enfin, » poussé par l'amour de la proie et des » combats, il assaille les dragons furieux » qui se débattent vainement sous ses » griffes tranchantes. Ou tel qu'un jeune » lion que sa mère a écarté de sa ma» melle, vient essayer une dent nou» velle encore, contre une biche qui » paît dans de rians pâturages, et qui » va devenir sa première proie; tel » parut Drusus au pied des alpes rhé» tiennes, lorsque, les armes à la main, » il vint fondre sur les Vindéliciens ».

Voici encore un début vraiment lyrique de J. B. *Rousseau*, dans son *Ode sur la bataille de Pétervaradein*, gagnée contre les Turcs, en 1716, par le prince *Eugène*; début plus hardi peut-être que celui d'*Horace*, par la vivacité de l'enthousiasme, le retranchement des liaisons intermédiaires, et le changement subit des pensées.

Ainsi le glaive fidèle
De l'Ange exterminateur,
Plongea dans l'ombre éternelle
Un peuple profanateur,
Quand l'Assyrien terrible
Vit, dans une nuit horrible,
Tous ses soldats égorgés,
De la fidèle Judée

Par ses armes obsédée,
Couvrir les champs saccagés.

Où sont ces fils de la Terre,
Dont les fières légions
Devoient allumer la guerre
Au sein de nos régions?
La nuit les vit rassemblées;
Le jour les voit écoulées
Comme de foibles ruisseaux,
Qui, gonflés par quelque orage,
Viennent inonder la plage
Qui doit engloutir leurs eaux.

Style de l'Ode.

On n'exige pas que l'ode monte plus haut que son début. Mais on veut que le poète se soutienne jusqu'à la fin à sa même élevation. C'est un athlète qui s'est élancé dans la carrière, et qui doit toujours courir avec la même vîtesse: s'il rallentit sa course rapide, il perd la couronne qui l'attendoit. Le poète lyrique nous a fait dans son début une impression des plus vives: il faut que cette impression soit durable. Son ame échauffée d'un feu divin, nous a embrasés de la même flamme: il faut que ce feu ne perde rien de sa force et de son activité. Il nous a ouvert les trésors de la poésie: il faut qu'il en étale à nos yeux toute la richesse et toute la magnificence; qu'il nous élève, nous transporte, nous enchante par le sublime des sentimens, la hardiesse des pensées, l'énergie et la pompe des expressions, et par tous les charmes d'une harmonie soutenue et toujours ravissante. Ce sera une

peinture qu'animeront les traits les plus vifs, et les plus frappans. Telle est celle-ci qu'on lit dans l'*Ode à la Fortune*, par J. B. *Rousseau*.

Quels traits me présentent vos fastes,
Impitoyables conquérans ?
Des vœux outrés, des projets vastes,
Des rois vaincus par des tyrans,
Des murs que la flamme ravage,
Des vainqueurs fumans de carnage,
Un peuple aux fers abandonné,
Des mères pâles et sanglantes
Arrachant leurs filles tremblantes
Des bras d'un soldat effréné.

Voyez quelles grandes et nobles idées accompagnent ce tableau si brillant, et avec quelle véhémence de style elles sont rendues.

Juges insensés que nous sommes,
Nous admirons de tels exploits.
Est-ce donc le malheur des hommes,
Qui fait la vertu des grands rois ?
Leur gloire féconde en ruines,
Sans le meurtre et sans les rapines
Ne sauroit-elle subsister ?
Images de Dieu sur la terre,
Est-ce par des coups de tonnerre
Que leur grandeur doit éclater ?

Ce seront des comparaisons riches et multipliées qui nous présenteront les objets dans toute leur grandeur, dans toute leur beauté; telles sont celles-ci que nous offre l'*Ode aux princes Chrétiens sur l'armement des Turcs*, par le même poète.

Comme un torrent fougueux, qui du haut des montagnes
Précipitant ses eaux, traîne dans les campagnes
Arbres, rochers, troupeaux, par son cours emportés,
Ainsi de Godefroi les légions guerrières
Forcèrent les barrières
Que l'Asie opposoit à leurs bras indomptés.

La Palestine enfin, après tant de ravages,
Vit fuir ses ennemis comme on voit les nuages
Dans le vague des airs fuir devant l'Aquilon;
Et des vents du midi la dévorante haleine
N'a consumé qu'à peine
Leurs ossemens blanchis dans les champs d'Ascalon.

Ce sera un enchaînement de figures vives et saillantes qui donneront aux pensées un nouveau degré de force et d'élevation, comme on va le voir dans ce morceau de l'*Ode* d'*Horace*, dont j'ai cité le début.

« O Rome, que ne dois-tu pas aux » Nérons! Témoin le fleuve Métaure, » et Asdrubal vaincu sur ses bords; » témoin ce beau jour, qui, en ramenant la victoire, dissipa les ténèbres » de l'Italie. Le cruel Africain s'étoit » répandu dans nos villes, comme la » flamme dans les forêts, ou comme le » vent d'orient sur les mers de Sicile. » Mais la jeunesse romaine se signala » bientôt par une suite de succès éclatans; et nos temples saccagés par la » fureur impie des Carthaginois, virent » relever leurs autels abattus. Le perfide Annibal dit enfin: Nous sommes » des cerfs timides, destinés à être la » proie des loups ravissans. Nous osons

» attaquer

» attaquer les Romains, nous dont le » plus glorieux triomphe est de pouvoir » leur échapper ! Quelle nation, grands » dieux ! ensevelie sous les cendres de » Troie, elle en sort avec courage : bat- » tue par mille tempêtes sur nos mers, » elle vient établir dans l'Ausonie ses » dieux, ses enfans, ses vieillards. Sem- » blable à un chêne, que la hache dé- » pouille dans les épaisses forêts du mont » Algide, elle se reproduit au milieu du » carnage, et reçoit du fer qui la frappe » une vigueur nouvelle. Les têtes de » l'hydre mutilée renaissoient moins » obstinément sous les coups d'Hercule, » indigné de se voir vaincu. Ni Thèbes, » ni Colchos n'ont jamais enfanté de » monstre si terrible. Plongez-vous ce » peuple au fond des abîmes ? il n'en re- » paroît que plus beau. Luttez-vous » contre lui ? il se relève de sa chute, et » terrasse son vainqueur ».

Ces exemples suffisent sans doute pour faire connoître le ton de l'ode. Mais il faut, comme le dit *Boileau* (1), que

Son style impétueux souvent marche au hasard ;
Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.

Ecarts de l'Ode.

Représentez-vous ce cheval ailé, à qui la Fable a donné pour séjour les côteaux du Parnasse et les bords de l'Hi-

(1) Art Poét. ch. II.

pocrène. Libre de tout frein, et n'ayant d'autre guide que sa bouillante ardeur, il s'élance à travers les campagnes, sans suivre aucune route certaine, franchit les précipices et les rochers, et revient aux lieux qu'il habite. Tel le poète lyrique, transporté d'une prophétique fureur, n'a point de marche uniforme. Il embrasse d'abord son sujet, et paroît aussitôt l'abandonner. Il semble qu'il a perdu de vue le point d'où il est parti, et le but où il doit arriver. On le voit passer brusquement des objets qui paroissent éloignés l'un de l'autre, et totalement étrangers à sa matière. Ses pensées n'ont aucune suite, aucun ordre, aucune liaison marquée. Tantôt ce sont des vérités générales qu'il présente subitement, ornées de toutes les beautés poétiques. Ainsi *Horace*, dans son *Ode au vaisseau* qui devoit porter *Virgile* à Athènes, se déchaîne contre l'audace de celui qui affronta le premier sur un bois fragile les flots et les tempêtes, et contre l'impiété effrénée des mortels, qui bravant le ciel par leurs crimes, ne permettent pas à Jupiter de quitter un moment sa foudre. Tantôt ce sont des traits historiques ou fabuleux, que le poète mêle tout-à-coup à son sujet. Telle est dans une *Ode* du même poète à *Auguste*, l'histoire de *Régulus*, qui étant prisonnier à Carthage, et ayant été à Rome,

sous le serment d'un prompt retour, pour y annoncer les conditions de la paix, persuada lui-même au sénat de ne pas les accepter, et retourna à Carthage, pour y subir la mort qui l'y attendoit. Telle est, dans l'*Ode* que J. B. *Rousseau* adresse à *Malherbe contre les détracteurs de l'antiquité*, la fable du Serpent Python, né du limon de la terre, et tué à coups de flèches par Apollon.

Ces passages subits d'un objet à un autre, ces brusques sorties que fait le poète, ces écarts, ces digressions de l'ode sont le fruit de l'enthousiasme, mais d'un enthousiasme dirigé par la raison. Avant de prendre la plume, le poète a bien conçu son dessein, a disposé son plan. Il a envisagé son sujet sous toutes les faces, a vu tous les objets qui y avoient quelque rapport même éloigné, et les a rapprochés en les liant par un fil imperceptible. C'est ce fil qui le conduit secrètement. Plein de la passion ou du sentiment qui l'anime, il ne se livre qu'à des mouvemens et des transports qui y sont analogues. Ses pensées naissent toutes les unes des autres: mais la chaleur de la passion ou du sentiment ne lui permet que de saisir les plus remarquables, et lui fait passer sous silence celles qui leur servent de liaison. Son génie tire du fond de son sujet des

figures hardies et variées, des images vives et frappantes, qu'il met aussitôt en usage, en négligeant ces transitions scrupuleuses, ces liaisons grammaticales qui ne feroient qu'énerver sa poésie.

Ainsi, sous ce désordre apparent de l'ode, règne un ordre caché, qui est l'ouvrage de l'art; tout y est sagement distribué, tout y tend à une même fin; toutes les parties enchaînées s'y prêtent des beautés mutuelles, et forment un tout parfait. Ainsi le poète, dans ses transports, dans ses digressions, dans ses écarts même les plus multipliés, s'est toujours approché de son but, et l'a atteint au moment où il en paroissoit le plus éloigné. C'est un voyageur qu'on a vu d'abord s'engager dans une grande et belle route: il a ensuite suivi tous les sentiers agréables et rians dont elle est bordée: on le croyoit égaré, perdu dans ces labyrinthes fleuris; et on le voit tout-à-coup arriver à son terme.

Auguste se proposoit de transférer à Troie le siége de l'Empire romain. Voyez avec quel art *Horace* parvient à le détourner de ce dessein. Le poète débute par un éloge sublime de l'homme ferme et constant dans le bien. Tels étoient Pollux, le grand Hercule, Bacchus, et Romulus lui-même, qui méritèrent d'être placés au rang des dieux. Mais

celui-ci eut à combattre le ressentiment de l'implacable Junon, toujours animée contre les Troyens et leurs descendans. Elle n'y consentit qu'à condition que Troie et Rome seroient à jamais séparées par une étendue immense de mers toujours irritées. Ici le poète met dans la bouche de Junon un discours plein des plus riches tableaux, et où l'on voit une peinture énergique de l'état présent de l'ancienne Troie couverte de mousse, et devenue le repaire des bêtes sauvages. Cette déesse consent que les belliqueux Romains, qui en tirent leur origine, règnent paisiblement ailleurs; que le Capitole subsiste dans toute sa splendeur; que l'invincible Rome se fasse un jeu de pénétrer dans ces plages arides que le soleil embrase de tous ses feux, et dans ces climats glacés, séjour d'un éternel hiver, pourvu qu'ils ne songent point à rebâtir la ville de Priam. Ce n'est qu'à cette condition qu'elle consent que Romulus soit assis parmi les immortels. Mais s'il inspire à ses enfans le dessein de relever les murs de Troie, ce ne sera que sous de malheureux auspices. Bientôt cette ville superbe sera de nouveau plongée dans ses premiers désastres. Elle-même épouse et sœur de Jupiter, y ramenera ses formidables bataillons, pour la réduire en cendres.

C'est ainsi qu'Horace intimida Au-

guste et les Romains par la bouche d'une déesse jalouse et toujours irritée. On voit dans cette ode une sagesse de dessein admirable. Le poète paroît avoir perdu de vue son objet ; et c'est alors qu'il l'a parfaitement rempli. Mais parmi toutes les odes que je connois, celle qui, à mon avis, peut donner la plus juste idée des écarts heureux de ce genre de poésie, est l'*Ode* de *Malherbe* à Louis XIII, qui alloit combattre les Rochelois. En voici l'analyse.

Le poète, dans son début engage le roi à prendre sa foudre contre les rébelles. Pour justifier sa vengeance, il fait une vive peinture des excès auxquels ils s'étoient portés durant nos guerres civiles. Il reprend ensuite sa première idée, et détaille les forces des Rochelois. Mais ils ont beau fortifier leurs murailles, Louis, dont la cause est juste, les vaincra, étant sur-tout aidé de *Richelieu*. Ici le poète lie adroitement l'éloge de ce ministre à celui du monarque. Ne croiroit-on pas que *Malherbe* va se borner à des vœux pour le succès de leur entreprise? Non : il revient au voyage du roi, et lui promet la victoire par ce beau trait d'imagination :

Certes, ou je me trompe, ou déjà la Victoire,
Dont le plus grand honneur est que tu sois content,
Aux bords de la Charente, en son habit de gloire,
Sous des palmes t'attend.

Je la vois qui t'appelle, et qui semble te dire :
Roi, le plus grand des rois, et qui m'es le plus cher,
Si tu veux que je t'aide à sauver ton empire,
Il est temps de marcher.

Il semble que le poète va prédire ici la ruine entière des Rochelois, et finir son ode. Mais qu'on est surpris de le voir prendre un nouvel essor, et décrire en vers pompeux la guerre des géans contre les dieux de l'Olympe! On le croit entièrement hors de son sujet, qu'il n'a point perdu de vue un seul instant. Les rebelles ont été peints sous l'image des Titans, et le monarque sous celle de Jupiter. La description de cette guerre, qui paroît d'abord un hors-d'œuvre, est un effet de l'enthousiasme, et la production du vrai génie. Avec quelle adresse ce désordre est préparé! avec quelle intelligence il est conduit! Je doute que l'antiquité puisse nous offrir quelque chose de comparable à ce morceau. Enfin le poète, encore plein d'images sanglantes, témoigne à Louis XIII avec quelle ardeur il le suivroit dans les combats, si la vieillesse ne glaçoit ses sens, et termine son ode par un trait emprunté d'Horace, mais qu'il a embelli. Il se promet l'immortalité à laquelle il va voler, porté sur les ailes de la Renommée qui publiera les exploits de Louis XIII.

Voilà, si je ne me trompe, le plus

parfait modèle qu'on puisse proposer de cet enthousiasme vif, mais sage et réglé par la raison, de ce beau désordre qui produit un effet merveilleux dans l'ode, et qui la caractérise. Voilà en quoi consiste l'art d'agrandir un sujet, de faire un plan vaste, et néanmoins régulier dans toutes ses parties, et même dans celles qui paroissent ne point tenir au corps de l'ouvrage.

L'ode proprement dite se divise en trois espèces, qui sont l'ode *sacrée*, qu'on appelle particulièrement *Hymne* ou *Cantique*; l'ode *héroïque*, et l'ode *philosophique* ou *morale*.

Ode sacrée. Dans l'ode *sacrée*, le poète chante les perfections de l'Être suprême. Il admire avec transport les chef-d'œuvres de sa toute-puissance, et en offre les tableaux les plus brillans et les plus magnifiques. C'est ce que fait J. B. *Rousseau* dans cette belle *Ode*, où ce digne imitateur du prophète *David* peint les mouvemens d'une ame, qui s'élève à Dieu par la contemplation de ses ouvrages.

Les cieux instruisent la terre
A révérer leur auteur,
Tout ce que leur globe enserre,
Célèbre un Dieu créateur.
Quel plus sublime cantique
Que ce concert magnifique
De tous les célestes corps?
Quelle grandeur infinie!
Quelle divine harmonie
Résulte de leurs accords!

De sa puissance immortelle
Tout parle, tout nous instruit.
Le jour au jour la révèle,
La nuit l'annonce à la nuit.
Ce grand et superbe ouvrage
N'est point pour l'homme, un langage
Obscur et mystérieux.
Son admirable structure
Est la voix de la nature,
Qui se fait entendre aux yeux.

Dans une éclatante voûte,
Il a placé de ses mains
Ce soleil, qui dans sa route
Eclaire tous les humains.
Environné de lumière,
Cet astre ouvre sa carrière,
Comme un époux glorieux,
Qui, dès l'aube matinale,
De sa couche nuptiale
Sort brillant et radieux.

L'Univers à sa présence
Semble sortir du néant.
Il prend sa course, il s'avance
Comme un superbe géant.
Bientôt sa marche féconde
Embrasse le tour du monde
Dans le cercle qu'il décrit;
Et par sa chaleur puissante,
La nature languissante
Se ranime et se nourrit.

Lorsqu'il célèbre la bonté infinie du créateur, il a soin, pour relever le prix des bienfaits qu'il en a lui-même reçus, de retracer avec force ses malheurs et ses afflictions passées. Telle est cette peinture si vive et si touchante que fait le même poète dans l'*Ode* tirée du *Cantique du saint roi Ezéchias* qui le com-

posa, après avoir été miraculeusement guéri d'une maladie pestilentielle.

Comme un tigre impitoyable,
Le mal a brisé mes os,
Et sa rage insatiable
Ne me laisse aucun repos.
Victime foible et tremblante,
A cette image sanglante,
Je soupire nuit et jour;
Et dans ma crainte mortelle,
Je suis comme l'hirondelle
Sous les griffes du vautour.

Ainsi de cris et d'allarmes,
Mon mal sembloit se nourrir;
Et mes yeux noyés de larmes
Etoient lassés de s'ouvrir.
Je disois à la nuit sombre:
O nuit, tu vas dans ton ombre
M'ensevelir pour toujours.
Je redisois à l'aurore:
Le jour que tu fais éclore,
Est le dernier de mes jours.

Mon ame est dans les ténèbres;
Mes sens sont glacés d'effroi.
Ecoutez mes cris funèbres,
Dieu juste, répondez-moi.
Mais enfin sa main propice
A comblé le précipice
Qui s'entr'ouvroit sous mes pas:
Son secours me fortifie,
Et me fait trouver la vie
Dans les horreurs du trépas.

Voyez aussi sous quelles brillantes images le marquis de *Pompignan*, s'élevant jusqu'à l'enthousiasme de *David*, peint la grandeur, la justice, et tout-à-la-fois la clémence du Seigneur.

Ce Dieu si grand, si terrible,
A nos voix daigne accourir;

Sa bonté toujours visible
Se plaît à nous secourir.
Prodigue de récompenses,
Malgré toutes nos offenses,
Il est lent dans sa fureur.
Mais les carreaux qu'il apprête,
Tôt ou tard brisent la tête
De l'impie et du pécheur.

Dieu m'a dit : de Bazan pourquoi crains-tu les piéges ?
La mer engloutira ces tyrans sacriléges
Dans son horrible flanc.
Tu fouleras aux pieds leurs veines déchirées ;
Et les chiens tremperont leurs langues altérées
Dans les flots de leur sang.

Les ennemis de sa gloire
Sont vaincus de toutes parts :
La pompe de sa victoire
Frappe leurs derniers regards.
Nos chefs, enflammés de zèle,
Chantent la force immortelle
Du Dieu qui sauva leurs jours ;
Et nos filles triomphantes
Mêlent leurs voix éclatantes
Au son bruyant des tambours.

Il y a des odes sacrées, qui sont dans le genre élégiaque, et où par conséquent le poète exprime sur le ton le plus élevé toute l'énergie du sentiment. Telle est celle-ci du marquis de *Pompignan*, regardée comme un chef-d'œuvre. Elle est tirée d'un pseaume, composé prophétiquement par David, ou par Jérémie, à l'imitation de David, durant la captivité des Juifs à Babylone. La fin de cette ode est une prédiction du châtiment des habitans de cette ville corrompue, et de celui des Iduméens, peuples descendus d'Esaü. La voici tout entière.

Captifs chez un peuple inhumain,
Nous arrosions de pleurs les rives étrangères;
Et le souvenir du Jourdain,
A l'aspect de l'Euphrate, augmentoit nos misères.

Aux arbres qui couvroient les eaux,
Nos lyres tristement demeuroient suspendues,
Tandis que nos maîtres nouveaux
Fatiguoient de leurs cris nos tribus éperdues.

Chantez, nous disoient ces tyrans,
Les hymnes préparés pour vos fêtes publiques;
Chantez; et que vos conquérans
Admirent de Sion les sublimes cantiques.

Ah! dans ces climats odieux,
Arbitre des humains, peut-on chanter ta gloire?
Peut-on dans ces funestes lieux
Des beaux jours de Sion célébrer la mémoire!

De nos aïeux sacré berceau,
Sainte Jérusalem, si jamais je t'oublie;
Si tu n'es pas jusqu'au tombeau
L'objet de mes desirs, et l'espoir de ma vie;

Rebelle aux efforts de mes doigts,
Que ma lyre se taise entre mes mains glacées,
Et que l'organe de ma voix
Ne prête plus de sons à mes tristes pensées.

Rappelle-toi ce jour affreux,
Seigneur, où d'Esaü la race criminelle
Contre ses frères malheureux
Animoit du vainqueur la vengeance cruelle.

Egorgez ces peuples épars;
Consommez, crioient-ils, les vengeances divines:
Brûlez, abattez ces remparts,
Et de leurs fondemens dispersez les ruines.

Malheur à tes peuples pervers,
Reine des nations, fille de Babylone!
La foudre gronde dans les airs:
Le Seigneur n'est pas loin: tremble; descends du trône.

Puissent tes palais embrasés
Eclairer de tes rois les tristes funérailles!
Et que sur la pierre écrasés,
Tes enfans de leur sang arrosent tes murailles!

Les pseaumes de *David*, les cantiques de *Moïse*, de *Débora*, de *Judith*, et ceux des prophètes sont des odes sacrées, qui ont toute la perfection imaginable. Leurs auteurs, considérés uniquement comme écrivains, l'emportent infiniment sur tous les lyriques profanes.

L'ode *héroïque* est faite à la gloire des grands hommes en tous les genres. Le poète y loue avec enthousiasme les exploits, le génie, les talens, les vertus éclatantes des souverains, des ministres, des généraux, des négociateurs, des magistrats, des gens de lettres, etc. Voici quelques strophes d'une *Ode* héroïque de J. B. *Rousseau* au prince *Eugène*. Notre langue n'offre peut-être rien de plus beau. Ode héroïque.

Ce vieillard, qui d'un vol agile
Fuit sans jamais être arrêté,
Le temps, cette image mobile
De l'immobile éternité,
A peine du sein des ténèbres
Fait éclore les faits célèbres,
Qu'il les replonge dans la nuit.
Auteur de tout ce qui doit être,
Il détruit tout ce qu'il fait naître,
A mesure qu'il le produit.

Mais la déesse de mémoire,
Favorable aux noms éclatans,
Soulève l'équitable histoire

Contre l'iniquité du temps ;
Et dans le registre des âges
Consacrant les nobles images
Que la gloire lui vient offrir,
Sans cesse en cet auguste livre,
Notre souvenir voit revivre
Ce que nos yeux ont vu périr.

C'est là que sa main immortelle,
Mieux que la déesse aux cent voix,
Saura dans un tableau fidèle
Immortaliser tes exploits.
L'avenir faisant son étude
De cette vaste multitude
D'incroyables événemens,
Dans leurs vérités authentiques,
Des fables les plus fantastiques
Retrouvera les fondemens.

Tous ces traits incompréhensibles
Par les fictions ennoblis,
Dans l'ordre des choses possibles,
Par-là se verront rétablis.
Chez nos neveux moins incrédules,
Les vrais Césars, les faux Hercules
Seront mis au même degré ;
Et tout ce qu'on dit à leur gloire,
Et qu'on admire sans le croire,
Sera cru sans être admiré.

Voyez aussi comme le même poète loue Homère dans cette strophe de son *Ode à Malherbe contre les détracteurs de l'antiquité.*

A la source d'Hippocrène,
Homère ouvrant ses rameaux,
S'élève comme un vieux chêne
Entre de jeunes ormeaux.
Les savantes immortelles,
Tous les jours de fleurs nouvelles
Ont soin de parer son front ;
Et par leur commun suffrage,
Avec elles il partage
Le sceptre du double mont.

Après ces exemples, qui doivent donner une parfaite idée du ton sur lequel le poète lyrique chante les grands hommes, je crois bien pouvoir citer cette strophe si belle de l'*Ode sur la mort* du même *Rousseau*, par le marquis de *Pompignan*, strophe dans laquelle on admire l'harmonie la plus majestueuse, et tous les genres de sublime réunis. L'auteur y fait allusion aux ennemis de l'*Horace* français.

Le Nil a vu sur ses rivages
De noirs habitans des déserts
Insulter par leurs cris sauvages
L'astre éclatant de l'univers.
Crime impuissant! fureurs bizarres!
Tandis que ces monstres barbares
Poussoient d'insolentes clameurs,
Le Dieu, poursuivant sa carrière,
Versoit des torrens de lumière
Sur ses obscurs blasphémateurs.

Ode morale.

L'ode *morale* ou *philosophique* est à la gloire de la vertu. Le poète s'y abandonne à tous les vifs transports, que peuvent lui inspirer la beauté de cette vertu ou la laideur du vice. Il doit y présenter de grandes vérités, de belles et solides maximes. Mais en éclairant notre ame, il faut qu'il l'échauffe et la transporte. Il faut que sa morale soit toujours revêtue des plus brillantes couleurs, et animée de tout le feu de la poésie, comme on le voit dans l'une des deux strophes que j'ai citées de l'*Ode à*

la Fortune, et dans le plus grand nombre des autres odes du même poète.

C'est ce qu'on voit aussi dans celles d'*Horace*, qui, au milieu de son enthousiasme même, sait si bien varier ses tons, ses couleurs, ses images, selon les vérités qu'il exprime, et le genre d'instruction qu'il nous donne. Ici, ce sont les rois, maîtres absolus de leurs sujets, mais sujets eux-mêmes du souverain de l'univers qui, du mouvement de ses sourcils, ébranle toute la nature. Là, c'est l'impie qui, voyant un glaive suspendu par un fil au-dessus de sa tête, ne trouve aucun goût aux mets les plus exquis, et à qui le chant des oiseaux, la plus douce harmonie ne peuvent ramener le sommeil. En un autre endroit, c'est un riche fastueux, qui voulant étendre ses domaines jusques sur la mer, fait border le rivage de nombreux matériaux, combler les abîmes de masses énormes, et resserre dans leur vaste élément les habitans des eaux. Cependant, loin de jouir du bonheur, il est sans cesse déchiré par les remords vengeurs, et par-tout poursuivi par les furies menaçantes. S'il traverse les mers, le noir chagrin marche à ses côtés. S'il est à cheval, il porte en croupe son bourreau. Enfin, c'est l'homme de bien, qui ferme et constant dans ses vertueux projets, ne s'étonne ni des clameurs d'un peuple

injuste et sans frein, ni des menaces d'un implacable tyran; qui n'est ébranlé ni par le vent du midi, bouleversant de son souffle impétueux la mer Adriatique, ni par le redoutable courroux de Jupiter même, armé de son tonnerre. Le monde entier se briseroit, et tomberoit en éclats sur sa tête: il seroit sans effroi.

De l'Ode dans le genre gracieux.

On vient de voir que les sujets les plus nobles et le ton le plus élevé conviennent à l'ode proprement dite. L'ode qui est dans le genre *gracieux*, veut un ton modéré, des sujets agréables et tendres. Elle est, aussi bien que l'autre, susceptible d'enthousiasme, puisque cet enthousiasme n'est qu'un sentiment produit par l'imagination qui se représente vivement un objet quel qu'il soit. Mais dans la première, l'ame du poète est agitée avec violence; dans celle-ci elle est émue légèrement. Ce sont les jeux et les plaisirs qu'il chante; c'est le sentiment qu'il peint avec les couleurs les plus douces. Ses tableaux, sans être trop riches, sont toujours frais et rians. Ses pensées, sans avoir un certain degré de force et d'élévation, sont toujours vives et naturelles. Son style n'a rien de pompeux; mais il est toujours élégant et varié. Le poète peut dans cette espèce d'ode, répandre avec grace des traits de morale, et y entremêler des louanges

délicates. C'est ce qu'a fait *Horace* dans une *ode* charmante adressée à *Mécène*, qui lui avoit donné une petite métairie auprès de Rome. En voici deux strophes mises en vers par le duc de *N****.

Un clair ruisseau, de petits bois,
Une fraîche et tendre prairie,
Me font un trésor, que les rois
Ne pourroient voir qu'avec envie.
Je préfère l'obscurité
Qui suit la médiocrité,
A l'éclat qui suit la puissance.
Le riche est, au sein des plaisirs,
Moins heureux par la jouissance,
Que malheureux par ses desirs.

Je n'ai point ces riches habits
Qu'avec orgueil *Plutus* étale :
Ni vin rare ni mets exquis
Ne couvrent ma table frugale.
Mais dans ma douce pauvreté,
De la dure nécessité
J'ignore l'affligeante peine ;
Je jouis d'un destin heureux.
Et n'ai-je pas toujours *Mécène*,
Si je voulois former des vœux ?

Voilà un vrai modèle du style et du ton de l'ode dans le genre gracieux.

On peut en dire autant de celle de l'abbé de *Chaulieu* sur *Fontenai*, dans le Vexin-Normand, où il étoit né. La voici presque tout entière :

C'est toi qui me rends à moi-même,
Tu calmes mon cœur agité ;
Et de ma seule oisiveté
Tu me fais un bonheur extrême.

Parmi ces bois et ces hameaux,
C'est là que je commence à vivre,
Et j'empêcherai de m'y suivre
Le souvenir de tous mes maux.

Emplois, grandeurs tant desirées,
J'ai connu vos illusions.
Je vis loin des préventions
Qui forgent vos chaînes dorées.

La cour ne peut plus m'éblouir :
Libre de son joug le plus rude,
J'ignore ici la servitude
De louer qui je dois haïr.

Fils des dieux, qui de flatteries
Repaissez votre vanité,
Apprenez que la vérité
Ne s'entend que dans nos prairies.

Grotte, d'où sort ce clair ruisseau,
De mousse et de fleurs tapissée,
N'entretiens jamais ma pensée
Que du murmure de ton eau.....

Ah ! quelle riante peinture
Chaque jour se montre à mes yeux,
Des trésors, dont la main des dieux
Se plaît d'enrichir la nature !

Quel plaisir de voir les troupeaux,
Quand le midi brûle l'herbette,
Rangés autour de la houlette,
Chercher l'ombre de ces ormeaux !

Puis, sur le soir, à nos musettes
Ouïr répondre les côteaux,
Et retentir tous nos hameaux
De hautbois et de chansonnettes !

Mais hélas ! ces paisibles jours
Coulent avec trop de vitesse.
Mon indolence et ma paresse
N'en peuvent arrêter le cours.

Déjà la vieillesse s'avance;
Et je verrai dans peu la mort
Exécuter l'arrêt du sort
Qui m'y livre sans espérance.

Fontenai, lieu délicieux,
Où je vis d'abord la lumière,
Bientôt au bout de ma carrière,
Chez toi je joindrai mes aïeux.

Muses, qui dans ce lieu champêtre
Avec soin me fites nourrir;
Beaux arbres, qui m'avez vu naître,
Bientôt vous me verrez mourir, etc.

Quand l'ode dans le genre gracieux ne chante que Bacchus ou l'Amour, on l'appelle proprement *anacréontique*, du nom d'Anacréon, qui en fut l'inventeur. Elle ne diffère alors en rien de la chanson bachique et érotique; et les règles de ces deux genres de poésie sont les mêmes.

De la Cantate.

Nous avons une espèce d'ode faite pour être mise en musique; c'est la *cantate*. On y distingue deux parties; les récits, qui ordinairement n'excèdent pas le nombre de trois, et les airs dont chacun de ces récits est suivi. Dans le récit, le poète présente l'objet: dans l'air, il exprime le sentiment ou la réflexion qu'a dû faire naître la vue de cet objet. Les vers des récits peuvent être de huit, de dix, de douze syllabes, mais jamais au-dessous de huit. On peut employer dans les airs des vers de toute mesure, à l'exception de ceux de douze pieds: la majesté du

vers alexandrin ne fourniroit point assez aux chutes et à la vivacité d'un air de mouvement.

Il faut choisir pour sujet d'une cantate quelque trait historique ou fabuleux, d'où l'on puisse tirer des réflexions morales. Ce poème doit être, suivant J. B. *Rousseau* (1), qui en a été parmi nous l'inventeur, une allégorie exacte, dont les récits soient le corps, et les airs l'ame et l'application. Il admet la même noblesse d'idées, la même pompe d'expressions que l'ode; mais il en rejette les écarts et le désordre: ils seroient incompatibles avec l'art et la sagesse qu'il faut pour soutenir une allégorie. Le style du récit doit avoir plus d'énergie et d'élévation que celui de l'air, qui doit être plus vif et plus animé.

Il y a des cantates dans le genre noble, et dans le genre gracieux. J. B. *Rousseau* nous en offre de parfaits modèles des deux espèces. Dans le premier genre, celle de *Circé* est un chef-d'œuvre. Peut-on rien ajouter à la beauté de ce tableau, où il représente cette magicienne ayant recours aux secrets de son art pour rappeler *Ulysse*?

Sur un autel sanglant l'affreux bûcher s'allume :
La foudre dévorante aussitôt le consume.
Mille noires vapeurs obscurcissent le jour.

(1) Préf. de ses Œuvres.

Les astres de la nuit interrompent leur course.
Les fleuves étonnés remontent vers leur source;
Et Pluton même tremble en son obscur séjour.

Sa voix redoutable
Trouble les enfers.
Un bruit formidable
Gronde dans les airs.
Un voile effroyable
Couvre l'univers.
La terre tremblante
Frémit de terreur.
L'onde turbulente
Mugit de fureur.
La lune sanglante
Recule d'horreur.

Dans le sein de la mort ses noirs enchantemens
Vont troubler le repos des ombres.
Les mânes effrayés quittent leurs monumens:
L'air retentit au loin de leurs longs hurlemens;
Et les vents échappés de leurs cavernes sombres,
Mêlent à leurs clameurs d'horribles sifflemens.

Dans le genre gracieux, la cantate de *Céphale* offre les images les plus douces et les plus riantes. Telles sont celles-ci:

La nuit d'un voile obscur couvroit encor les airs,
Et la seule Diane éclairoit l'univers;
Quand de la rive orientale,
L'Aurore, dont l'amour avance le réveil,
Vint trouver le jeune Céphale,
Qui reposoit encor dans le sein du sommeil.
Elle approche, elle hésite, elle craint, elle admire:
La surprise enchaîne ses sens;
Et l'amour du héros pour qui son cœur soupire,
A sa timide voix arrache ces accens:

Vous qui parcourez cette plaine,
Ruisseaux, coulez plus lentement:
Oiseaux, chantez plus doucement;
Zéphyrs, retenez votre haleine.

Respectez un jeune chasseur,
Las d'une course violente,
Et du doux repos qui l'enchante,
Laissez-lui goûter la douceur.

Poètes lyriques.

La Grèce a été féconde en poètes lyriques. Mais les ouvrages du plus grand nombre ont été perdus. Nous ne connoissons *Simonide*, *Stesichore*, *Alcée* et *Tyrthée*, que par les grands éloges qu'en fait *Horace*. Car les fragmens de leurs poésies qui nous sont parvenus, se réduisent à très-peu de chose. Il ne nous reste des odes de la tendre *Sapho*, née à Mytilène, dans l'île de Lesbos, un peu plus de six cents ans avant J. C. que deux morceaux, où éclatent tout le feu et toute la vivacité du sentiment. Elle mérita qu'on lui donnât le nom de *dixième Muse*.

Anacréon, né à Téos, en Ionie, vers l'an 532 avant J. C., et, comme je l'ai déjà dit, inventeur de l'Ode qui porte son nom, ne chanta que l'amour et les plaisirs de la table. Ses odes, où règne une aimable négligence, sont toutes courtes: elles n'expriment souvent qu'un sentiment de l'ame, un tableau gracieux. La délicatesse et la naïveté en font le caractère. Madame *Dacier* les a fort bien traduites, ainsi que les deux morceaux de *Sapho*. *Poinsinet de Sivry* en a donné une imitation en vers. Nous en avons encore une bonne traduction

en prose par *Moutonnet de Claifons*, qui l'a réunie dans un même volume, avec celle de *Moschus* et de *Bion*, dont j'ai parlé ailleurs.

Pindare, né à Thèbes, en Béotie, vers l'an 500 avant J. C., fut le plus célèbre des lyriques grecs par la grandeur des idées, la beauté des images, les écarts et les transports fougueux de l'enthousiasme. *Horace*, qui en avoit fait une étude particulière, le regarde comme inimitable. Il le compare pour la plénitude, l'abondance et l'impétuosité, à un fleuve qui, grossi par les eaux du ciel, se précipite en bouillonnant du haut des montagnes. Les odes qu'il fit à la gloire des vainqueurs dans les jeux olympiques, sont les seules qui nous soient parvenues, et sont très-difficiles à entendre. Nous n'en avons point de traduction complète. L'abbé *Massieu* et l'abbé *Sallier*, en ont mis en français quelques unes, qu'on trouvera dans les Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres. *Alexandre* s'étant emparé de la ville de Thèbes, épargna la maison qu'avoit occupée *Pindare*, et sauva du carnage tous ceux qui restoient de sa famille.

Horace, le seul lyrique latin, n'a pas toute la hardiesse et toute la fougue de *Pindare*, toute la douceur d'*Anacréon*, toute la vivacité de *Sapho*. Mais il réunit toutes ces qualités au degré qu'il faut pour

pour être parfait dans l'ode. Son délire est toujours naturel et vrai; ses écarts toujours heureux; son désordre toujours sage et réglé par la raison. Il est, selon les sujets, énergique, majestueux, grave, brillant, délicat et naïf. Dans le genre sublime, c'est un torrent qui gronde, et qui tonne au milieu des arbres qu'il déracine, et des rochers qu'il entraîne. Dans le genre gracieux, c'est un clair ruisseau qui coule et serpente sans bruit sur des gazons fleuris, dont il entretient la délicieuse fraîcheur. Le P. *Sanadon*, à qui nous devons une traduction complète de ses poésies, l'emporte sur tous les autres traducteurs, même dans les odes, quoiqu'il paraphrase quelquefois son original. Cependant je ne passerai point ici sous silence la bonne traduction que *Reganhac* nous a donnée de la plus grande partie des odes. Il en a mis plusieurs en vers : cette imitation ne manque ni de mouvement ni de chaleur, et peut figurer presque à côté de l'original.

Malherbe est le premier poète lyrique qu'ait eu la France : ceux qui l'ont précédé ne méritent pas d'en porter le nom. Né en 1555, dans un siècle qui sortoit à peine de la barbarie, il connut le premier le génie de notre langue, et fut, parmi nous, le père de la haute poésie. C'est peu d'avoir mis de la grace et de

l'harmonie dans ses odes. On y trouve encore toute la chaleur du génie, et un enthousiasme vraiment lyrique, qu'il sut toujours plier avec art aux règles du bon goût et de la raison. Si l'on ne s'arrête point à quelques mots surannés, on y verra par-tout une abondance et une justesse d'expressions admirable, une richesse d'ornemens toujours proportionnée au sujet, et jamais de stances qui soient vides d'idées. C'est un des meilleurs modèles de poésie lyrique.

Racan, disciple de *Malherbe*, avoit un génie propre à la poésie sublime. Mais en général, ses odes, parmi lesquelles il y en a quelques-unes de fort belles, sont négligées et foibles de style. On peut en dire autant de sa *traduction* en vers des *Pseaumes*.

J. B. *Rousseau*, qui est venu après eux, a porté l'ode française à sa plus haute perfection. L'élévation, la vigueur et la souplesse du génie, une imagination des plus vives, des plus brillantes et des plus fécondes, un enthousiasme toujours soutenu, une expression toujours pittoresque, une versification toujours harmonieuse, la grandeur des sentimens, la hardiesse des pensées, l'éclat des images, lui assureront, tant que le goût de la belle poésie subsistera parmi nous, la place qu'il occupe à côté des plus grands poètes, et des lyriques

les plus célèbres. Dans l'ode *sacrée*, il soutient dignement le caractère de l'éloquence du prophète qu'il imite. Dans l'ode *héroïque*, il échauffe, élève notre ame, et la remplit des transports d'admiration dont il est lui-même saisi à la vue des grands hommes qu'il loue. Dans l'ode *morale*, il montre la raison sous la pompe la plus majestueuse de la poésie, et la fait parler avec toute sa force et toute sa dignité. Dans les sujets agréables, il nous plaît, il nous enchante par la douceur de la versification, la fraîcheur des images, et la délicatesse du sentiment.

La Motte a fait dans le genre sublime des *odes* qui manquent d'élévation, de chaleur et de génie. Mais il a réussi dans le genre gracieux. Ses *odes anacréontiques* peuvent servir de modèle.

Les *odes sacrées* du marquis de *Pompignan* étincèlent de beautés vraiment lyriques. La véhémence et l'élévation en font le principal caractère. Il y en a plusieurs dont on peut assurer que le grand *Rousseau* se seroit glorifié à juste titre.

CHAPITRE III.

Des grands Poèmes.

Il s'ouvre devant nous une carrière bien plus vaste et plus périlleuse que toutes celles que nous avons indiquées, et qu'on pourroit dire n'être que des sentiers agréables, quoique raboteux, qui conduisent au temple des Muses. Celle-ci est la grande et belle route, mais qui est bordée d'une infinité d'écueils et de précipices. Aussi le poète qui a le courage d'y entrer, et la force de la suivre jusqu'au bout, arrive-t-il plus glorieux et plus triomphant au temple sacré, où la couronne immortelle l'attend dans une des places les plus éminentes.

Quoiqu'on donne le nom général de *poème* à tous les ouvrages en vers, il convient néanmoins plus particulièrement (et peut-être uniquement) au poème *didactique*, au *dramatique*, qui comprend le genre *comique* et le genre *tragique*, et au poème *épique*. Ce n'est pas seulement parce que ce sont des ouvrages de longue haleine; c'est encore parce qu'ils exigent, plus que tous les autres, un génie riche, étendu, ferme,

et qui ait assez de vigueur pour se soutenir jusqu'à la fin.

Je vais faire connoître ces grands poèmes, en exposant les règles, 1°. du poème *didactique*; 2°. du poème *dramatique* en général; 3°. du poème *comique*; 4°. du poème *tragique*; 5°. du poème *épique*.

ARTICLE I.

Du Poème Didactique.

Définition du Poème didactique.

Le devoir de l'écrivain, dans le poème *didactique*, est d'instruire, sans donner à son instruction une forme allégorique, sans la couvrir du voile de la fiction. Mais son ouvrage ne seroit point un vrai poème, si cette instruction n'étoit animée, embellie de l'éclat et du coloris poétique. Il faut donc, 1°. que pour instruire, il y mette de l'ordre et de la méthode; 2°. que pour instruire en poète, il fasse usage des ornemens que peut fournir le langage des Muses. Ainsi le poème *didactique* est un tissu de préceptes, ou une suite de principes, revêtus de l'expression et de l'harmonie de la poésie. Les arts, les sciences, la morale, les dogmes mêmes de la religion peuvent lui servir de matière. Nous avons, soit des anciens, soit des modernes, des poèmes *didactiques* sur tous ces différens objets.

L'ordre : première règle du Poeme didactique.

Le poète didactique est un écrivain libre, qui a l'air de s'entretenir avec une personne, à laquelle il donne des leçons ; ou un écrivain supérieur, qui a invoqué quelque divinité, et qui est supposé en avoir été exaucé. Il lui est permis de se jeter dans des écarts, de s'abandonner à l'essor de son génie, de négliger l'ordre jusqu'à un certain point ; mais ce n'est que dans les détails, dans les petites parties de son poème. Les grandes parties, les parties essentielles doivent sortir du même fond, se rapporter au même but, se tenir l'une à l'autre, et former un ensemble non moins utile qu'agréable pour le lecteur.

Il faut donc que le poète dispose et conduise sa matière, de façon que les principaux objets qu'il traite soient exactement distingués entr'eux, et se trouvent chacun à sa place. Tous les ouvrages, et principalement ceux où l'on se propose d'instruire, tirent leur prix de la raison. Or, il n'est guères possible qu'il y ait de la raison, où il n'y a ni ordre ni méthode. Tout poème didactique exige un ordre du moins général, une méthode qui, en offrant les différens préceptes enchaînés sans confusion, donne en même temps la facilité de les mieux saisir et de les mieux goûter. Cette première règle est d'une nécessité indispensable ; et je ne saurois mieux la

développer, qu'en faisant voir de quelle manière les grands maîtres l'ont mise en pratique.

Virgile se proposant de donner des préceptes sur tous les travaux de la campagne, commence son poème par une exposition claire de son sujet, qu'il divise en quatre parties. Ce sont, 1°. la culture des terres par rapport aux moissons; 2°. la culture des arbres et de la vigne; 3°. le soin des grands et des petits troupeaux; 4°. la manière d'élever les abeilles. Fidèle à cette division, le poète latin ne confond jamais l'une de ces quatre parties avec une autre, et ne parle que des objets qui ont un rapport direct à la partie qu'il traite.

Dans la première, il fait voir les différentes manières en général dont on peut cultiver un champ, suivant la qualité de la terre; trace l'origine de l'agriculture; décrit les différens instrumens du labourage, et marque les différentes saisons qui conviennent aux différens travaux de la campagne, et les pronostics du mauvais temps.

Dans la seconde, il distingue les différentes manières dont les arbres sont produits; leurs différentes espèces, et comment on doit les cultiver; le terroir qui convient à chacune de ces espèces; la manière de connoître la nature d'un sol, et de cultiver la vigne et les oliviers.

Dans la troisième, il parle des animaux qui servent à l'agriculture, tels que les chevaux, les bœufs et les vaches; ensuite des troupeaux de chèvres et de moutons, et des chiens qui les gardent; enfin des maladies auxquelles ces animaux sont sujets.

Dans la quatrième, il traite du logement des abeilles; de leur nourriture, de leurs essaims, de leurs combats; des différentes abeilles et de leur espèce de police; des temps où elles font le miel; de leurs maladies, et de la manière de repeupler les ruches, lorsque les mouches ont péri.

Le poème didactique qui a pour objet la morale ou quelque science, demande un ordre plus exact, une méthode plus sensible, que celui où l'on traite des arts, soit libéraux, soit mécaniques; parce que dans le premier, le poète doit raisonner, discuter et approfondir sa matière. Il faut que tout y tende à porter la plus vive lumière et la plus forte conviction dans les esprits. Les principes doivent y être exposés avec tant de netteté et de précision; les preuves si bien choisies et si bien arrangées; les conséquences si directes et si bien déduites; enfin toutes les parties si bien rapprochées et si bien liées, que le lecteur entraîné par le poète ne puisse jamais perdre le fil de son raisonnement.

C'est ce qu'on admire dans le poème de *la Religion* par *Racine* le fils. Il conduit son plan, comme il le dit lui-même, sur cette pensée de Pascal : *A ceux qui ont de la répugnance pour la religion, il faut commencer par leur montrer qu'elle n'est pas contraire à la raison, ensuite, qu'elle est vénérable ; après, la rendre aimable, faire souhaiter qu'elle soit vraie, montrer qu'elle est vraie, et enfin qu'elle est aimable.* Tous les chants répondent à ce dessein général, et sont amenés l'un par l'autre. Pour faire voir la marche que le poète a suivie, je ne crois pouvoir mieux faire que d'emprunter les propres paroles de J. B. *Rousseau*, dans le jugement qu'il a porté sur cet admirable poème.

On ne sauroit, dit-il, établir les preuves de la religion, qu'en commençant par établir celles de l'existence de Dieu. C'est ce que l'auteur a fait dans le *premier chant*, où tout ce que la physique peut fournir à la poésie, et la métaphysique à la raison, se trouve décrit et développé de la manière la plus noble et la plus distincte.

Ces preuves amènent naturellement la distinction des deux substances (*c'est la matière du second chant*), leur union pendant la vie, et leur séparation à la mort, d'où s'ensuit la preuve de l'immortalité de l'ame. Les diverses opinions

et les contrariétés des philosophes sur ce sujet, conduisent à la nécessité d'une révélation.

Le *troisième chant* poursuit la proposition avancée à la fin du précédent, en faisant voir, par l'histoire du monde et des Juifs en particulier, que ce n'est que dans leurs livres que la révélation se trouve; d'où résulte par des conséquences *indisputables* l'authenticité et la vérité d'une religion annoncée par les prophètes, confirmée par les miracles, et avouée par *Mahomet* lui-même, son plus grand ennemi.

Le *quatrième chant* est parfaitement lié au troisième par l'exposition admirable de la naissance de la religion chrétienne, des miracles de son auteur, de l'accomplissement des prophéties, de la propagation si rapide de l'évangile et de son établissement au milieu des persécutions et des supplices. On y voit les nations soumises, la raison humaine confondue, la folie de la croix triomphante de la sagesse du monde, et enfin Rome, le centre du paganisme, punie comme Jérusalem l'avoit été, mais relevée, pour devenir jusqu'à la fin des siècles, le centre de la religion chrétienne.

Après ces preuves tirées des faits, l'auteur rassure l'esprit et le cœur de l'homme; l'un contre l'obscurité des

mystères, l'autre contre la sévérité de la morale. Il fait voir dans le *cinquième chant* jusqu'où va l'ignorance de l'homme, et les difficultés auxquelles le déiste ne peut répondre; au lieu que le chrétien y trouve la réponse dans la révélation.

A l'égard de la morale (*elle est traitée dans le sixième chant*); ce qui m'a le plus frappé, est le parallèle également docte, solide et ingénieux de la morale des poètes mêmes; et des poètes d'ailleurs les plus corrompus du paganisme, avec celle des chrétiens.

Cette pensée, continue J. B. *Rousseau*, que la religion n'exige de nous que ce que la droite raison nous ordonne, et que l'Evangile, s'il est permis de parler ainsi, ne rend pas le chemin plus étroit que la simple philosophie et les devoirs prescrits à l'honnête homme, est admirablement exprimée, et il falloit qu'elle le fût; mais il falloit aussi montrer l'avantage que la morale du Christianisme a sur toute autre morale. Cet avantage consiste dans le précepte de la charité, le plus doux de tous les préceptes, tous les autres ne s'adressant qu'à la raison, mais celui-ci s'adressant au cœur, qui est ce que Dieu demande particulièrement; et comme cette vertu est le couronnement de toutes les vertus chrétiennes, l'auteur ne pouvoit mieux couron-

ner son Ouvrage, qu'en nous en faisant sentir le prix et la nécessité; et c'est ce qu'il a exécuté de la manière la plus touchante et la plus élevée.

La beauté de l'élocution: deuxième règle du Poème didactique.

Ces deux ouvrages dont on vient de voir le plan, sont, chacun dans son genre, la preuve et l'exemple de l'ordre et de la méthode que doit suivre le poète didactique. Il est encore assujéti à une seconde règle qui n'est pas moins importante que la première. Ce n'est point ici un philosophe grave et austère, à qui l'on permet de débiter ses leçons, sans qu'il se mette en peine de les dépouiller de ce qu'elles peuvent avoir de triste et de rebutant. C'est un favori des Muses qui donne des préceptes, et qui doit en faire disparoître sous les ornemens la sécheresse et l'ennui. Il faut d'abord qu'il relève tout ce qu'il dit par la beauté de l'élocution, c'est-à-dire, par le choix des épithètes, l'emploi des termes métaphoriques, l'harmonie et la vivacité des tours, la hardiesse et l'éclat des figures, en un mot par tout ce que le style poétique a d'attrayant et d'enchanteur. Il aura sans doute de bien grandes difficultés à vaincre: mais ce n'est qu'en les surmontant qu'il peut mériter le nom de vrai poète, et faire connoître tout le prix de son travail. *Virgile* embellit des couleurs les plus agréables tous les préceptes qu'il donne dans ses *Géorgiques*. On

peut voir principalement ce qu'il dit sur la culture de la vigne, vers la fin du deuxième livre. (*Traduction en vers de l'abbé Delille.*)

Quelquefois le poète est obligé d'entrer dans les détails les plus minutieux, de parler d'objets ignobles, bas et même dégoûtans. Il faut alors qu'il connoisse toutes les richesses de la langue dans laquelle il écrit, pour exprimer ces objets avec une élégante noblesse. C'est ce qu'a fait *Rosset* dans ces vers sur le fumier, tirés de son poème de l'*Agriculture*.

Des restes les plus vils se forme cet engrais,
Qui va porter la vie au fond de vos guérets.
Des animaux divers la féconde litière
Est des amendemens la plus riche matière.
Pour les multiplier, ajoutez aux premiers
La dépouille des bois, la cendre des foyers.
Ces amas précieux se mêlent et s'unissent,
Et de l'astre du jour les ardeurs les mûrissent.
Ainsi par d'heureux soins toujours entretenus,
Tour à tour aux guérets ils portent leurs tributs.

Ornemens du Poème didactique.

Le poète didactique veut-il établir des principes de morale ou de physique ? il doit sans manquer en aucune manière à l'exactitude et à la précision, les orner de toutes les images, de toutes les comparaisons, de toutes les figures dont il est susceptible. En voici un bien bel exemple que nous fournit le poème latin *des éclipses*, par le P. *Boscovich*, jésuite. Il s'agit des couleurs qu'offrent à nos yeux

les fils de la lumière séparés par la réfraction.

« Quoique nous vous ayons déjà annoncé ces fils lumineux comme innombrables, et comme ayant chacun un » génie particulier, nous les désignons » cependant tous sous sept noms seulement ; et nous rangeons dans la même » classe tous ceux dont la différence est » moins sensible : apprenez leur ordre et » leurs noms. Ceux que la réfraction » écarte le moins de la ligne droite, brillent d'un rouge pareil à l'éclat dont » l'aurore embellit les cieux, lorsqu'elle » fait voler ses coursiers sur l'horizon, » et vient annoncer l'astre qui doit la » suivre. Tel le pavot superbe élève sa » tête au milieu des champs ; et telle est » encore la couleur ardente du sang qui » coule dans nos veines. La deuxième » espèce dans l'ordre des rayons, a reçu » de l'or le nom de sa couleur. Cruelle et » fatale couleur ! Hélas ! de quels soucis » cuisans n'agite-t-elle pas le cœur des » mortels ! quelles guerres sanglantes » n'a-t-elle pas allumées ! quelles fourberies honteuses, quels vols impies, » n'a t-elle pas causés ! Près d'elle heureusement suit ce doux rayon, l'espoir » et la consolation du laboureur, celui » qui appelant sa faulx lui montre dans » l'étendue des plaines ses épis jaunissans, » et annonce la fin de ses travaux. Au

» milieu vous voyez ce vert, ami de la
» nature, cette couleur chérie dont elle
» se plaît, au retour du printemps, à
» couvrir le feuillage des chênes sur le
» haut des montagnes, et le gazon nais-
» sant dans nos prairies. Telle entremê-
» lée aux diamans précieux, l'émeraude
» étale son vert ravissant sur le front des
» rois. Le bleu qui se montre à sa suite,
» offre à nos regards cette même couleur
» qui règne sur la plaine d'une mer tran-
» quille, quand les vents rappelés dans
» leurs antres, ne font plus écumer l'onde
» blanchissante. C'est lui qui colore toute
» l'étendue de l'olympe, quand chassés
» loin des cieux, les nuages ont cessé de
» voiler la voûte azurée. Très-ressem-
» blant au bleu qui le devance, le sixième
» a tiré son nom des régions de l'Inde.
» Le dernier enfin nous laissant à peine
» distinguer ses traits, unit à des nuances
» noirâtres une sombre lueur. Pareil à
» la triste violette, il en emprunta son
» nom : sa lumière confuse et troublée le
» rapproche des ténèbres et de l'obscure
» nuit : son jour s'affoiblit peu à peu, et
» ses bords se confondent avec l'ombre
» opaque ».

Si le poète se propose de développer les vérités abstraites de métaphysique, c'est alors qu'il doit épuiser toutes les ressources de son art, pour faire naître des fleurs dans ce fond aride et semé

d'épines. Toutes les parties de son ouvrage réuniront l'agréable et le solide, de manière que l'une ne nuise point à l'autre. En s'attachant à la justesse et à la profondeur des pensées, l'écrivain ne doit point négliger les ornemens poétiques; et ces ornemens, loin d'affoiblir et d'énerver ses pensées, ne doivent servir au contraire qu'à les rendre plus vives, plus frappantes et plus lumineuses. On va voir avec quelle précision, avec quelle solidité et en même temps dans quel style poétique *Racine* établit l'immortalité de l'ame dans son poème sur *la Religion.*

Je pense. La pensée, éclatante lumière,
Ne peut sortir du sein de l'épaisse matière.
J'entrevois ma grandeur. Ce corps lourd et grossier
N'est donc pas tout mon bien, n'est pas moi tout entier.
Quand je pense, chargé de cet emploi sublime,
Plus noble que mon corps, un autre être m'anime.
Je trouve donc qu'en moi, par d'admirables nœuds,
Deux êtres opposés sont réunis entr'eux;
De la chair et du sang, le corps, vil assemblage;
L'ame, rayon de Dieu, son souffle, son image.
Ces deux êtres liés par des nœuds si secrets,
Séparent rarement leurs plus chers intérêts:
Leurs plaisirs sont communs aussi bien que leurs peines.
L'ame, guide du corps, doit en tenir les rênes.
Mais par des maux cruels quand le corps est troublé,
De l'ame quelquefois l'empire est ébranlé.
Dans un vaisseau brisé, sans voile, sans cordage,
Triste jouet des vents, victime de leur rage,
Le pilote effrayé, moins maître que les flots,
Veut faire entendre en vain sa voix aux matelots,
Et lui-même avec eux s'abandonne à l'orage.
Il périt; mais le nôtre est exempt du naufrage.
Comment périroit-il? Le coup fatal au corps
Divise ses liens, dérange ses ressorts;

Un être simple et pur n'a rien qui se divise ;
Et sur l'ame la mort ne trouve point de prise.
Que dis-je ? tous ces corps dans la terre engloutis,
Disparus à nos yeux, sont-ils anéantis ?
D'où nous vient du néant cette crainte bizarre ?
Tout en sort, rien n'y rentre ; et la nature avare
Dans tous ses changemens ne perd jamais son bien.
Ton art ni tes fourneaux n'anéantiront rien,
Toi qui, riche en fumée, ô sublime alchimiste,
Dans ton laboratoire invoques *Trismégiste* (1).
Tu peux filtrer, dissoudre, évaporer ce sel :
Mais celui qui l'a fait, veut qu'il soit immortel.
Prétendras-tu toujours à l'honneur de produire,
Tandis que tu n'as pas le pouvoir de détruire ?
Si du sel ou du sable un grain ne peut périr,
L'être qui pense en moi craindra-t-il de mourir ?
Qu'est-ce donc que l'instant où l'on cesse de vivre ?
L'instant où de ses fers une ame se délivre.
Le corps né de la poudre, à la poudre est rendu ;
L'esprit retourne au ciel dont il est descendu.

Les descriptions et les peintures sont les plus beaux ornemens du poème didactique. Le grand talent du poète est de peindre le précepte, c'est-à-dire, de le revêtir des couleurs naturelles de son objet. C'est ce que fait *Virgile* dans tout le cours de son poème. Veut-il dire qu'il faut labourer au printemps, et donner quatre labours à une terre ? Il présente aussitôt des images qui sont les préceptes mêmes. Voyez les premiers vers du premier livre, après l'invocation. Parle-t-

(1) Mot qui veut dire *trois fois grand*. Les alchimistes donnent ce nom à *Mercure*, regardé comme l'inventeur de leur science, qui consiste à transmuer les métaux en or ; science aussi chimérique que son auteur.

il du choix des chevaux ? Il en fait la plus vive et la plus magnifique description. Voyez le commencement du troisième livre. (*Même traduction.*)

Rosset, dans son poème de l'*Agriculture*, nous offre une description du coq, qui mérite ici d'être citée, et que je crois pouvoir avancer que Virgile n'eût point désavouée.

Que le coq de ses sœurs et l'époux et le roi,
Toujours marche à leur tête et leur donne la loi.
Il peut dix ans entiers les aimer, les conduire;
Il est né pour l'amour, il est né pour l'empire.
En amour, en fierté, le coq n'a point d'égal,
Une crête de pourpre orne son front royal;
Son œil noir lance au loin de vives étincelles;
Un plumage éclatant peint son corps et ses ailes,
Dore son cou superbe, et flotte en longs cheveux:
De sanglans éperons arment ses pieds nerveux:
Sa queue, en se jouant du dos jusqu'à la crête,
S'avance, se recourbe en ombrageant sa tête.

Descriptions épisodiques dans le poème didactique.

Outre ces descriptions qui renferment ou qui suivent immédiatement le précepte, il y en a encore d'autres qui servent à enrichir et à varier le poème didactique, et qu'il est essentiel d'y répandre. Ce sont les descriptions *épisodiques*, c'est-à-dire, des choses étrangères au sujet, et qui n'y tiennent que par occasion. Telles sont, dans le premier livre des *Géorgiques*, les descriptions du règne de Jupiter et de la nécessité du travail, à l'occasion de l'origine de l'agriculture; et celle de la mort de César, à l'occasion des pronostics du soleil:

dans le deuxième, la belle description de la campagne d'Italie, à l'occasion des différens arbres que produit chaque climat ; et celle de la vie heureuse des laboureurs, à l'occasion des combats nés au milieu des festins et de la débauche : dans le troisième, la description de la course des chevaux et de l'invention des chars, à l'occasion du choix des chevaux ; et celle d'une peste qui avoit fait d'effroyables ravages parmi le bétail, à l'occasion des maladies des troupeaux : dans le quatrième enfin, la belle fable d'Aristée, qui renferme celle d'Orphée et d'Euridice, à l'occasion des moyens qui sont indiqués pour repeupler les ruches.

Il faut que le poète amène naturellement les épisodes, et rentre ensuite avec art dans son sujet, qu'il ne doit jamais perdre de vue. *Virgile* est encore en ceci un parfait modèle. On peut voir dans le troisième livre, à la suite du dernier exemple que j'ai indiqué, comme la description qu'il fait de la course des chevaux et de l'invention des chars, est, pour ainsi dire, enchâssée dans les préceptes. Il faut lire aussi la description des pronostics du soleil, et de la mort de César à la fin du premier livre. C'est un chef-d'œuvre de poésie, et en même temps un des meilleurs modèles, pour bien lier les épisodes au sujet. On y remar-

quera dans les derniers vers avec quelle adresse le poète romain rentre dans son sujet qu'il paroissoit avoir perdu de vue, et comment il intéresse les agriculteurs au récit des grands événemens qu'il vient de décrire. (*Même traduction.*)

Le P. *Vanière* dans son poème latin intitulé *Prædium Rusticum*, c'est-à-dire, *la Maison Rustique*, offre un épisode plein de beautés sublimes ; et qui doit intéresser particulièrement les Français. C'est la description de cette partie du canal de Languedoc, qui coule sous une montagne percée, qu'on appelle le *Malpas*. Elle est amenée avec un art qu'on ne sauroit trop admirer. Je vais essayer de donner en notre langue une idée de ce beau morceau.

« Ah ! si vous étiez assez heureux, pour » avoir à dessécher un marais qui vous » donneroit une nouvelle terre, que vous » seriez largement payé de vos travaux, » et de vos dépenses, par ces champs » engraissés de limon, et qui se seroient » reposés durant tant d'années ! Voyez » près de Béziers, cette plaine autrefois » liquide, que les seuls navires pouvoient » sillonner, et que sillonne aujourd'hui le » fer de la charrue. Les Romains, maî- » tres de l'univers, ne voulant rien per- » dre du terrain de cette contrée, qui » leur paroissoit la plus fertile de toutes » celles qu'ils avoient conquises, creu-

» sèrent sous une longue montagne une » route aux eaux dormantes de ce ma- » rais : ouvrage admirable qui ne devoit » pas être inutile aux siècles suivans.

» Le conduit souterrain de ces eaux » marécageuses nous étoit entièrement » inconnu, Mais il fut découvert, lors- » qu'on perça les flancs pierreux de cette » même montagne, pour construire ce » canal merveilleux, qui joint aujour- » d'hui le double empire des ondes. Ce » fut alors que Rome parut renaître de » ses cendres, pour opposer à la har- » diesse de notre entreprise la grandeur » de son ancien ouvrage, voulant ravir » à la France la gloire d'un si beau mo- » nument. Mais si les Romains vinrent » à bout, par un travail opiniâtre et » forcé, de conduire à la mer les eaux de » ce marais avec ses habitans; les Fran- » çais enrichis par le commerce, cou- » vrent de leurs flottes toute l'étendue » des deux mers, depuis qu'ils ont frayé » une route aux navires dans les entrail- » les mêmes de la terre. Non loin de » cette grotte profonde, les vaisseaux » portés sur des voûtes hardies (1), où » coulent les eaux qui y sont comme sus- » pendues, paroissent voguer dans les

(1) Pont de trois arches, sur lequel le canal de Languedoc est porté, tandis qu'au-dessous coule la rivière de *Cesse*.

» champs de l'air, et devoir craindre le » sort d'Icare. Ici au contraire, on croi- » roit qu'ils fendent les noires ondes du » Styx, et qu'ils vont aborder aux som- » bres rivages. Mais à peine le naviga- » teur sorti de ce fleuve souterrain, dé- » couvre les hautes tours de Béziers, et » ces belles campagnes, où l'astre du » jour darde ses rayons les plus purs, » qu'il se croit aussitôt transporté dans » les jardins fortunés de l'Elysée.

» Cependant la vue de ce ciel serein, » de ces riches coteaux, de cette plaine » riante, n'est pas capable de dissiper » le nouvel effroi dont il se sent tout-à- » coup saisi. Les eaux qui tombent du » haut de la montagne, ne sont ni moins » rapides ni moins bruyantes qu'un tor- » rent fougueux, qui grossi par l'orage, » précipite du sommet des Alpes ses flots » écumans, qu'il roule avec un fracas » horrible parmi des rochers déserts. Au » bruit épouvantable qu'elles font par » leur chute, le navigateur est glacé » d'une horreur soudaine; et les vais- » seaux, flottant sur le bord de l'abîme, » sont près d'y être engloutis. Mais les » vastes bassins (1) creusés sur le penchant

(1) Ce sont huit écluses accolées ensemble, qui en élevant les eaux au niveau de la montagne, y portent les barques, et les en font descendre. Quand les portes de ces huit écluses

» de la colline, et que les eaux remplis-
» sent successivement, leur facilitent la
» descente de ces lieux escarpés, que la
» chèvre légère franchissoit autrefois
» avec peine.

» C'est-là votre ouvrage, illustre
» *Riquet :* c'est à vous que Béziers, votre
» patrie, doit ses richesses et l'ornement
» de ses murs : c'est à vous que la France
» doit le monument le plus beau, le
» plus magnifique et le plus utile. Al-
» cide a détourné le cours des fleuves,
» tracé de nouvelles routes, brisé des ro-
» chers, aplani des montagnes, et s'est
» élevé par ces travaux à l'immortalité.
» Vous avez plus fait qu'Alcide : malgré
» la distance prodigieuse des lieux, vous
» avez ouvert au commerce l'empire des
» deux mers. Si les spectacles de la terre
» vous touchent encore, contemplez-le
» du haut des cieux, ce chef-d'œuvre de
» votre grand génie ; à moins que vous
» ne trouviez ici-bas un objet qui flatte
» plus vos regards, dans cet aimable en-
» fant à qui sa respectable mère a trans-
» mis le sang des *Lamoignons*. Que
» d'exemples des plus rares et des plus
» sublimes vertus son illustre famille va
» lui offrir ; soit qu'il marche sur les no-
» bles traces de son père ou de son oncle ;

---

sont ouvertes, la chute des eaux y forme la plus belle cascade qu'on puisse imaginer.

» soit qu'il couvre sa tête du casque de » Mars ou du mortier de Thémis » !

Qu'on ne s'imagine pas qu'un épisode soit toujours une simple description agréable, faite pour délasser et pour égayer l'esprit. Il y en a que le poète didactique mêle à son sujet, dans le dessein d'instruire ; et alors en peignant ces objets qui ne tiennent qu'aux principales parties de son ouvrage, il trace une suite raisonnée de préceptes. C'est ce que fait *Rosset* dans le chant de son poème, où il traite des arbres. A propos du mûrier, il décrit les travaux des vers à soie, qui se nourrissent des feuilles de cet arbre précieux, et entre à ce sujet dans les détails les plus étendus. Cette description est trop bien faite et trop curieuse, pour que je n'en cite pas quelque morceau. En voici un qui est charmant.

Lassés d'un vain loisir, et libres de leurs maux,
Les vers veulent alors commencer leurs travaux.
Aidez de tous vos soins un espoir qui vous flatte.
Dans leurs corps transparens l'or de la soie éclate.
Vous les voyez monter ; offrez-leur des rameaux ;
Qu'ils puissent y suspendre et filer leurs tombeaux.
Sous les anneaux mouvans qu'à vos yeux ils présentent,
Dans leur sein deux vaisseaux à longs replis serpentent.
La soie en se formant brute et liquide encor,
Dans ses riches canaux coule ses ondes d'or.
La liqueur s'épaissit dans sa route dernière,
Se transforme en un fil, et sort par la filière.
Quand la chenille enfin voit ce temps arrivé,
Elle prodigue un suc jusqu'alors réservé.
En longs cercles d'abord, des fils qu'elle ménage,
Elle forme un duvet, appui de son ouvrage :
Bientôt elle décrit des mouvemens plus courts ;

Et

Et ses fils plus serrés, unis par mille tours,
D'un tissu merveilleux composant la structure,
D'un œuf d'or ou d'argent présentent la figure.
Venez les admirer : ce ver dans sa prison
Ne commence qu'à peine à former sa cloison ;
Celui-ci, que déjà cache un épais nuage,
Laisse encor de ses fils entrevoir l'assemblage :
D'autres se renfermant dans les mêmes réseaux,
Unis pendant leur vie, unissent leurs tombeaux.
Mais dans ces jours, hélas! si du bruit du tonnerre,
Le ciel dans son courroux épouvante la terre,
Ils frissonnent d'horreur, tombent, et pour jamais
Laissent en expirant leurs tissus imparfaits.

Poètes didactiques.

L'agriculture, le plus ancien comme le plus nécessaire des arts, est celui qui a été chanté le premier. Il le fut par *Hésiode*, bien long-temps avant le siècle d'Alexandre, dans un poème intitulé *les Travaux et les Jours*. Cet ouvrage semé d'un grand nombre de traits de morale, contient des préceptes d'agriculture, mais trop superficiels. Quoiqu'il y ait des peintures agréables, on y desireroit néanmoins encore plus d'agrément, plus d'art, plus d'épisodes, et surtout plus de poésie. Le marquis de *Pompignan* en a traduit, ou imité en vers le premier livre. Je ne croirai pas inutile d'en citer ici un morceau qui fera autant connoître le mérite du traducteur, que le caractère et les opinions morales du plus ancien poète profane qui nous soit parvenu. Ce *Persès*, à qui il adresse ses leçons, étoit son frère.

Persès, veux-tu jouir d'un plus tranquille sort ?
Sois toujours le plus juste et non pas le plus fort.

La force est pour la brute, et la loi pour les hommes;
La loi fut accordée à tous tant que nous sommes.
C'est par ses nœuds sacrés que le ciel nous unit:
Le ciel nous récompense, et le ciel nous punit.
Quiconque en ses discours, par un public hommage,
Rend à la vérité le plus pur témoignage,
Obtient de Jupiter d'éclatantes faveurs;
Et ses derniers neveux partagent ses honneurs.
Un opprobre éternel suit tout mortel parjure:
Son nom pour ses enfans est une affreuse injure;
Leur unique héritage est le courroux des dieux.
Trop aveugle *Persès*, ouvre tes foibles yeux:
A leurs regards troublés deux chemins se présentent.
L'un n'est par-tout rempli que d'objets qui nous tentent;
Il est large, facile, et parsemé de fleurs:
C'est celui des plaisirs, du vice, et des erreurs.
L'autre est pierreux, étroit, bordé de précipices;
Il mène à la vertu, mais non par les délices:
Les dieux au-devant d'elle ont placé des travaux,
Des périls, des dégoûts, des peines et des maux.
Le mortel qui franchit cette rude barrière,
Trouve enfin le bonheur au bout de la carrière.

Ce poème a été fort bien traduit en prose par l'abbé *Bergier*, ainsi que la *théogonie* ou *génération des dieux* du même poète, le seul que la Grèce ait produit en ce genre.

Virgile dans ses *Géorgiques* est bien supérieur à *Hésiode*. Il est aussi riche et aussi inépuisable que la nature même. Ses préceptes sont presque toujours renfermés dans des descriptions, ses tableaux non moins variés que brillans, son style toujours noble, rapide et harmonieux, ses épisodes toujours agréables et bien amenés. Il déploie tous les trésors du langage poétique avec un art qui paroît inimitable. De toutes les traductions en

prose qui en ont été faites, celle de l'abbé *des Fontaines* est la plus estimée. On ne lit plus la traduction en vers des Géorgiques et de l'Enéïde par *Ségrais*. Celle des Géorgiques par l'abbé *Delille* n'égale point l'original. Mais elle en est bien digne par la richesse des expressions, la vivacité des peintures, la beauté de la poésie : c'est une très-belle copie d'un fort beau tableau. On ne peut refuser à la traduction en vers du même poème par le marquis de *Pompignan*, l'élégance de la versification, l'énergie du coloris, et encore moins le mérite de l'exactitude la plus scrupuleuse à rendre le sens de l'original.

Lucrèce né dans le même siècle que *Virgile*, embrassa une matière plus élevée, et prétendit dans un poème qu'il intitula, *de la nature des choses*, établir le système et la doctrine absurde d'*Epicure*. On y reconnoît depuis long-temps une mauvaise physique. Mais on y admirera toujours une poésie riche, brillante, forte et vraiment pittoresque. La meilleure traduction que nous en ayons, est celle de *la Grange*.

Horace, contemporain de ces deux derniers poètes, entreprit de tracer les règles de la poésie. Mais son ouvrage n'est proprement qu'une épître, dans laquelle, dédaignant de s'asservir à aucune méthode, il se contente de donner

à ses préceptes de la chaleur et de l'agrément. Il inspire par-tout le goût du simple, du beau et du naturel. Le P. *Sanadon* est celui qui l'a le mieux traduit.

Tels sont les vrais poèmes didactiques qui nous restent de l'antiquité. On peut y joindre les *Fastes d'Ovide*, quoiqu'ils ne soient autre chose que le calendrier des Romains. C'est un de ses meilleurs ouvrages. Le P. *Kervillars* jésuite, l'a fort bien traduit. Voici les poèmes didactiques que nous ont donnés les modernes : ils sont en assez grand nombre.

Vida, né en Italie, dans le seizième siècle, traita en vers latins le même sujet qu'*Horace*. Son poème est plein d'excellentes réflexions, et un des plus beaux qui aient été faits en cette langue, depuis le siècle d'*Auguste*. L'abbé *Batteux* l'a traduit en français.

L'*art poétique* de *Boileau* efface ceux d'*Horace* et de *Vida*. Tous les objets renfermés dan un plan général, y sont divisés en quatre chants, dont chacun a un plan particulier. Le mérite de l'ordre est encore relevé par la beauté des détails. Que de difficultés vaincues ! quelle versification ! Ces deux choses jointes à l'utilité de l'ouvrage même, le rendent le plus précieux que nous ayons dans notre empire littéraire. C'est ce chef-d'œuvre de notre poète, qui lui a valu le glorieux titre de législateur du Par-

nasse. *Voltaire* dit dans son *Temple du Goût :*

Là régnoit Dépréaux, leur maître en l'art d'écrire,
Lui qu'arma la raison des traits de la satyre ;
Qui donnant le précepte et l'exemple à-la-fois,
Etablit d'Apollon les rigoureuses lois.

Le siècle de *Boileau* vit éclore parmi nous trois poèmes latins. Le premier sur *la peinture* est de *Dufresnoy*, qui étoit peintre lui-même. Ses préceptes sont sûrs et puisés dans le sein de la nature, mais en général exprimés trop sèchement. De *Piles* le traduisit en françois, presque sous les yeux de l'auteur.

Le second est le poème *des Jardins*, par le P. *Rapin*, jésuite ; ouvrage vraiment digne du siècle de *Virgile*, par l'économie du plan, l'élégance et les graces du style, le choix des ornemens, et la variété des descriptions. On en avoit donné, il y a quelque temps, une traduction, mais beaucoup trop libre, et infidèle. Celle qui a été publiée depuis peu, est exacte : il ne lui manque que d'être un peu plus soignée.

Le troisième est l'*Antilucrèce*, par le cardinal de *Polignac*. Le système du partisan d'*Epicure* y est détruit par les raisonnemens les plus simples et les plus convaincans, embellis de tout le coloris et de tous les charmes de la poésie. Voici ce que *Voltaire*, dans son *Temple du*

Goût, fait dire à *Lucrèce* qui s'adresse au cardinal :

Aveugle que j'étois, je crus voir la nature.
Je marchai dans la nuit, conduit par Epicure.
J'adorai comme un dieu ce mortel orgueilleux,
Qui fit la guerre au ciel, et détrôna les dieux.
L'ame ne me parut qu'une foible étincelle,
Que l'instant du trépas dissipe dans les airs.
Tu m'as vaincu ; je cède, et l'ame est immortelle
Aussi bien que ton nom, mes écrits et tes vers.

Il seroit bien difficile de donner de ce beau poème une traduction plus élégante et plus fidèle que celle qui en a été faite par *Bougainville*.

Le P. *Sanlecque*, contemporain de *Boileau*, nous a laissé un poème français sur *le Geste*. Il y a des maximes et des préceptes utiles aux orateurs : mais la poésie en est foible.

Notre siècle a été plus fécond encore en poètes didactiques, que celui de *Louis le Grand*. Un de ceux qui l'honorent le plus est le P. *Vanière*, jésuite, par son *Prædium rusticum*. Il y traite avec ordre, et dans le plus grand détail, de tout ce qui concerne l'agriculture. Sa poésie est moins vive et moins brillante que celle de *Virgile* : mais elle est douce, harmonieuse et variée. Ses tableaux sont gracieux, ses descriptions charmantes ; et les plus petits objets y sont toujours ennoblis par l'élégance et la beauté de la diction. Ce poéme a été foiblement traduit par *Berland d'Halouvry*.

Le P. *Brumoi*, jésuite, a fait deux poèmes latins; l'un sur *les Passions*, et l'autre sur l'*Art de la Verrerie*. On admire dans le premier la force des pensées, la richesse et l'éclat de l'imagination, et un grand nombre de peintures vraies du cœur humain; dans le second, une élégante noblesse, et l'heureuse facilité avec laquelle sont décrits les différens ouvrages de verrerie. L'auteur lui-même les a traduits en français.

Nous sommes redevables aussi de deux fort beaux poèmes latins au père *Doissin*, jésuite, enlevé aux Muses dans le printemps de son âge; l'un sur *la Sculpture*, et l'autre sur *la Gravure*. Le premier sur-tout abonde en descriptions, où éclatent toute la force et toute la vivacité du coloris poétique. Je n'en connois point de traduction. Le poëme *de la gravure* a été fort bien traduit par le P. *Avril*, de la même compagnie.

Racine le fils a chanté *la Religion*. On a vu le plan de ce poème, non moins admirable par une suite de raisonnemens solides et lumineux, que par la magnificence et la sublimité des images, sur-tout dans les morceaux, où le poète rend les beautés des livres saints. Il a fait aussi un poème sur *la grace*, qui est bien inférieur au premier, quoiqu'on y reconnoisse en plusieurs endroits le pinceau du même poète.

Lorsque *Racine* mit au jour son premier poème, *Pope*, poète anglais, avoit donné son *Essai sur l'homme*, qui essuya d'abord quelques critiques touchant le fond des choses. Mais les plus zélés et les plus éclairés partisans de la religion même pesèrent mûrement ces critiques, et en reconnurent toute l'injustice et tout l'odieux. Il n'y a rien dans ce poème, dont la piété chrétienne puisse s'allarmer. Les principes généraux de la morale y sont établis d'une manière sage et vraie. Quant à la poésie, les Anglais le regardent comme un des plus beaux morceaux qu'ils aient en leur langue. Le même poète a fait un *Essai sur la critique*. L'ordre et la méthode y sont un peu négligés : mais les préceptes qu'il contient, sont excellens. *Silhouette* a traduit en prose les deux poèmes ; et l'abbé *du Resnel* les a mis en beaux vers français.

Les règles de *la déclamation théâtrale* ont été tracées par *Dorat*, dans un poème, où les beautés solides ne sont pas en petit nombre. Le style en est abondant, fleuri, et ne manque jamais de chaleur.

Les Muses latines et les françaises se sont disputé de nos jours l'honneur de célébrer la peinture, et d'en crayonner les préceptes. L'abbé *de Marsy* a fait dignement parler les premières dans son charmant poème latin, qui a pour titre

l'Art de peindre. On ne peut pas y desirer plus de sagesse, plus de graces, et plus de coloris. Il a été fort bien traduit par *Querlon.*

L'Art de la Peinture, poème français, par *Watelet*, offre un heureux enchaînement dans toutes ses parties, et des descriptions de la plus grande beauté.

Il y a aussi de très-brillans morceaux dans un autre poème sur la *peinture*, par *Lemierre*, L'ordre sur-tout s'y fait remarquer.

Le P. *Boscovich*, jésuite, a emprunté le langage des Muses latines, pour traiter une des matières les plus difficiles et les plus sublimes de la physique. Son poème *des Eclipses* est un vrai traité d'astronomie, où tous les objets présentés avec une régularité méthodique, sont embellis de tout ce que la poésie peut fournir, dans un pareil sujet, de plus riche, de plus agréable et de plus enchanteur. Nous en avons depuis quelques années une nouvelle édition, avec une fort belle traduction de l'abbé *de Barruel.*

L'Agriculture ou *les Géorgiques françaises*, par *Rosset*, est un poème qui honore la nation autant, qu'il peut être utile. Aucune partie de l'économie rurale n'y a été oubliée. La poésie en est toujours noble, brillante, vive et soutenue. On a pu en juger par les différens morceaux que j'en ai cités.

L'abbé *Delille* a publié un poème sur *les Jardins*. Il n'y a pas tout l'ordre qu'on pourroit desirer. Mais on y trouve de fort jolis tableaux.

Nous avons quelques poèmes qu'on peut absolument rapporter au genre didactique, quoiqu'ils ne contiennent point de préceptes. Il y en a trois sous le titre *des Saisons*. Le premier, qui est de *Thompson*, poète anglais, a été fort bien traduit en notre langue, par Madame *de Bontemps*. Si ce poète étonne par l'abondance et la vivacité des descriptions, il n'enchante pas moins par les différens genres de coloris qu'il emploie. On pourroit dire que ses couleurs sont tour à tour riantes comme le printemps, étincelantes comme l'été, riches comme l'automne, sombres comme l'hiver. C'est dommage que l'auteur n'ait pas eu assez de goût, pour savoir se renfermer dans de certaines bornes. Indépendamment qu'il est quelquefois gigantesque, il se jette bien souvent dans des digressions aussi longues qu'inutiles; il épuise toutes les images, qu'il tient, pour ainsi dire, entre ses mains, et fait disparoître la poésie sous la physique : de sorte qu'on a eu raison de dire, en rendant justice aux grandes beautés de cet ouvrage, qu'*il pèche par une abondance stérile*.

Le second poème *des Saisons* est du

C. *de B****. Il seroit bien difficile de trouver ailleurs un coloris plus doux et plus frais, des tableaux plus gracieux et plus variés, une poésie plus élégante, et plus harmonieuse. On peut en dire autant de son poème des *Quatre parties du jour*.

Le troisième est de *Saint-Lambert*, qui décrit en poète, et qui a toujours un but moral dans ses descriptions.

Les Fastes ou *les Usages de l'année*, par *Lemierre*, et *les Mois* par *Roucher*, ont essuyé quelques critiques. Mais on y a remarqué des beautés piquantes et des détails heureux.

ARTICLE II.

Du Poème Dramatique en général.

Toutes les nations, même les plus sauvages, ont des spectacles : tous les hommes en général en sont avides. La poésie *dramatique* est celle qui plaît le plus universellement, parce qu'elle représente les choses devant les yeux. Il n'en est point qui excite un intérêt aussi vif, qui offre des plaisirs aussi piquans et aussi multipliés. Tout s'y réunit pour charmer à la fois l'ame et les sens. Mais elle ne se borne pas à plaire : l'instruction est son premier objet : tous les moyens qu'elle emploie, tendent à cette fin.

On a défini le poème *dramatique* en général, l'imitation d'une action par l'action ; ce qui veut dire la représentation d'une action. Nous la voyons, cette action imitée, comme si elle se faisoit réellement : les personnages qui y concourent, agissent sous nos yeux ; et nous entendons leurs discours directs. Cependant il y a bien souvent dans cette action des circonstances qu'on ne montre point sur la scène, et dont nous ne sommes instruits que par le récit qu'un acteur en fait à un autre acteur. Alors l'épique se trouve, comme je l'ai dit ailleurs, mêlé avec le dramatique. Les circonstances racontées sont dans le premier genre, et les circonstances représentées sont dans le second.

L'action dramatique est, ou commune, bourgeoise, enjouée ; ou illustre, héroïque, sérieuse. De là deux espèces de drame, le *comique* et le *tragique*. Avant de faire voir ce qui caractérise particulièrement chacune de ces deux espèces, donnons une idée des règles communes à l'une et à l'autre : elles conviennent aussi en partie au poème épique. Ces règles générales peuvent être rapportées à trois principaux objets, 1°. aux qualités de l'action que le drame représente ; 2°. à la conduite de cette action ; 3°. aux personnages qui concourent à cette action.

I.

Des qualités de l'action dramatique.

Toutes les actions théâtrales sont ou vraies ou feintes. Les actions vraies sont celles qui sont arrivées. Les actions feintes sont celles qui ne sont pas arrivées, mais qui ont pu arriver. Une action peut en même temps être vraie dans le fond, et feinte dans plusieurs de ses circonstances. Elle peut aussi être feinte en tout, et vraie seulement dans les noms : c'est lorsque l'on attribue à des personnages qui ont existé, une action qu'ils n'ont pas faite.

Si l'histoire ou la société actuelle fournit au poète une action, qui puisse, avec toutes ses circonstances, être mise sur la scène, il la présentera sans y rien changer. Mais observons en même temps que tout ce qui est vrai, ou regardé comme tel selon l'opinion, n'est pas toujours propre à être exposé sur le théâtre. Les horreurs, les atrocités, les images dégoûtantes ne doivent jamais être offertes aux yeux du spectateur. Il ne pourroit supporter, comme on l'a fort bien dit, la vue de Médée qui égorge ses enfans; d'Oreste qui tue sa mère; d'Œdipe, qui se crève les yeux; d'Hippolyte, attaqué par un monstre,

à l'action même quelque circonstance, qui dispose l'esprit du spectateur à le bien recevoir.

Nécessaire dans l'action.

Une action *nécessaire* est celle qui n'est point libre : elle ne peut pas ne pas être. *Aristote* auroit-il voulu dire que l'action dramatique doit être de cette nature? Voici le sens qu'on donne aux paroles que j'en ai citées.

Une action dramatique est une entreprise faite avec dessein. C'est un ambitieux qui veut usurper une couronne, ou un prince légitime qui veut remonter sur le trône d'où il a été chassé; c'est un vindicatif, qui veut exécuter ses projets de vengeance; un amant, qui veut obtenir la main de la personne qu'il aime, etc. Ces personnages commencent, poursuivent et achèvent leur entreprise. Cette action a donc plusieurs parties, ou, si l'on veut, renferme d'autres petites actions qui la composent, et qui en précèdent l'accomplissement. Toutes ces parties ou actions doivent être vraisemblables : mais toutes ne peuvent pas être *nécessaires*. La première ne peut être que libre, et par conséquent vraisemblable seulement : mais les autres peuvent être *nécessaires* par la liaison qu'elles ont avec la première, dont elles sont une suite essentielle. Ceci va être rendu plus sensible par un exemple.

Polieucte, dans la tragédie de ce nom,

vient de se faire chrétien, et de recevoir le baptême, au moment où l'on va offrir aux dieux du paganisme un sacrifice, pour les remercier des victoires qu'a remportées l'empereur Décie. Il entre dans le temple ; et à la vue de tout un peuple, en présence des magistrats, contre les lois de l'empire, il renverse les autels, il brise les idoles. Cette action n'est point *nécessaire*, puisque Polieucte étoit parfaitement libre de la faire, ou de ne pas la faire. Mais étant faite, elle doit avoir des suites : il faut que Polieucte soit arrêté et jugé. Voilà donc une action *nécessaire*, par la liaison qu'elle a avec la première. Félix, gouverneur du pays, offre la vie à Polieucte, pourvu qu'il adore les faux dieux : voilà une action libre. Celui-ci refuse constamment de sacrifier aux idoles : voilà encore une action libre. Il faut qu'il soit mis à mort : voilà une action *nécessaire*, puisqu'elle est une suite essentielle de son refus.

J'ai dit que ces parties ou petites actions *peuvent* être *nécessaires*, parce qu'Aristote n'exige pas qu'elles le soient toujours, puisqu'il dit *selon le vraisemblable, ou le nécessaire.* Il suffit souvent qu'elles soient vraisemblables. Cinna conspire contre Auguste ; la conspiration est découverte. L'acte de clémence que fait l'empereur, en lui pardonnant, n'est pas nécessaire : il est seulement

vraisemblable. D'ailleurs le philosophe grec dit dans un autre endroit, que *tout ce qui se passe, doit arriver nécessairement ou vraisemblablement de ce qui l'a précédé.* Ainsi le *nécessaire* dont il s'agit ici, est le nécessaire de liaison et de conséquence.

Ajoutons qu'on distingue encore le *nécessaire de moyens* par rapport à l'action, considérée simplement comme action, et considérée comme poème. Lorsqu'un moyen est tellement nécessaire, que l'action ne peut point s'achever sans cela, on l'appelle *besoin de l'action.* Lorsqu'un moyen, sans être essentiel à l'action, est seulement nécessaire pour que l'ouvrage soit fait conformément aux règles de l'art, on l'appelle *besoin du poète.* Un moyen de cette derniere espèce est toujours une imperfection, et bien souvent un grand défaut dans une pièce de théâtre. Ainsi le poète ne doit bâtir le plan de son ouvrage, et conduire l'action jusqu'à sa fin, qu'en employant des moyens de la première espèce, c'est-à-dire, tirés du fond de l'action même.

Intégrité de l'action dramatique.

L'action dramatique, soit vraie, soit feinte, doit être *entière;* mot qui comprend la juste *grandeur* et le *complément* de l'action. Pour qu'elle soit d'une juste grandeur, elle doit avoir un commencement, un milieu et une fin : elle ne peut

pas par conséquent être momentanée, comme le meurtre de Camille dans *les Horaces;* meurtre qui se fait tout-à-coup, et sans que l'esprit du spectateur y ait été préparé. Le *commencement*, ce sont les causes qui doivent influer sur l'action, et la résolution qu'on prend de la faire: c'est ce qu'on appelle aussi *l'exposition du sujet.* Le *milieu*, ce sont les difficultés qu'il faut surmonter, les obstacles qu'il faut vaincre par des efforts ou par des ruses, pour parvenir à l'accomplissement de l'action: c'est ce qu'on appelle aussi le *nœud.* La *fin*, c'est la cessation de ces mêmes difficultés, de ces mêmes obstacles, soit que le personnage qui fait l'action, vienne à bout de son entreprise, soit qu'il y échoue: c'est ce qu'on appelle aussi le *dénouement.*

Pour que l'action soit complète, il faut qu'elle soit entièrement achevée, c'est-à-dire, que l'événement qui la termine, satisfasse pleinement la curiosité du spectateur, qui doit se retirer, sans ignorer le sort et la situation des principaux personnages, et même sans être incertain si, après l'action qui vient de se passer sous ses yeux, il est arrivé quelque chose qui y tienne essentiellement. Dans la tragédie d'*Athalie*, le grand prêtre Joad prend la résolution de couronner le jeune Joas, héritier du trône d'Israël, et qui a été secrètement élevé

dans le sanctuaire ; voilà le *commencement.* Athalie, qui depuis plusieurs années s'est emparée de la couronne, demande cet enfant au grand-prêtre, qui le refuse, et qui se met en défense contre cette reine ; voilà le *milieu.* Athalie, attirée dans le temple par le grand-prêtre, est mise à mort par son ordre, et Joas est reconnu roi ; voilà la *fin.* L'action est complètement achevée. Le spectateur sort pleinement satisfait, et sa curiosité n'a plus rien à desirer.

Unité de l'action dramatique.

Il faut que l'action dramatique soit *une*, et qu'elle se passe tout entière en un même *jour*, et en un même *lieu.*

Qu'en un *lieu*, qu'en un *jour*, un seul *fait* accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli (1).

C'est le précepte qu'ont donné tous les grands maîtres, et qui a été rigoureusement observé par tous les bons poètes ; précepte que la nature seule nous indique, et qui doit être aussi invariable qu'elle.

L'esprit humain ne peut embrasser plusieurs objets à la fois. L'œil seroit choqué de voir deux événemens dans un même tableau. Si l'on présentoit sur le théâtre plusieurs actions à la fois, il est clair que le même personnage ne pourroit point les faire toutes en même temps. Il faudroit qu'il y eût autant de princi-

(1) *Boileau.* Art Poét. ch. III.

paux personnages que d'actions. Ces personnages partageroient donc l'intérêt du spectateur. Or l'intérêt ainsi divisé ne pourroit être que très-foible. Si l'on suppose que le même personnage feroit successivement toutes ses actions, je dirai que ce ne seroit plus alors une pièce de théâtre, ce seroit une histoire plus ou moins longue, qui ne pourroit pas exciter un intérêt bien vif; soit parce que les objets s'y succéderoient trop rapidement; soit parce que l'impression de l'un effaceroit ou arrêteroit nécessairement l'impression de l'autre; soit enfin, parce que plusieurs actions, dont chacune seroit présentée avec tous ses dévoloppemens, ne pourroient que fatiguer à la longue l'attention du spectateur. Ainsi cette règle est non-seulement puisée dans le bon sens, mais encore faite pour notre plaisir. Voici en quoi consiste cette unité d'action.

Unité de l'action, prise du rapport des parties.

L'action dramatique est *une*, quand toutes ses parties, ou toutes les petites actions qui la composent, qui en précèdent l'accomplissement, ont un même principe, et aboutissent à un centre commun. On doit s'y proposer un seul but; et tous les moyens qu'on emploie, tous les efforts qu'on fait, doivent tendre à ce but. Le martyre de Polieucte est le sujet de la tragédie de ce nom. Voyez comme toutes les petites actions qui pré-

dans le sanctuaire ; voilà le *commencement.* Athalie, qui depuis plusieurs années s'est emparée de la couronne, demande cet enfant au grand-prêtre, qui le refuse, et qui se met en défense contre cette reine ; voilà le *milieu.* Athalie, attirée dans le temple par le grand-prêtre, est mise à mort par son ordre, et Joas est reconnu roi ; voilà la *fin.* L'action est complètement achevée. Le spectateur sort pleinement satisfait, et sa curiosité n'a plus rien à desirer.

Unité de l'action dramatique.

Il faut que l'action dramatique soit *une*, et qu'elle se passe tout entière en un même *jour*, et en un même *lieu.*

Qu'en un *lieu*, qu'en un *jour*, un seul *fait* accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli (1).

C'est le précepte qu'ont donné tous les grands maîtres, et qui a été rigoureusement observé par tous les bons poètes ; précepte que la nature seule nous indique, et qui doit être aussi invariable qu'elle.

L'esprit humain ne peut embrasser plusieurs objets à la fois. L'œil seroit choqué de voir deux événemens dans un même tableau. Si l'on présentoit sur le théâtre plusieurs actions à la fois, il est clair que le même personnage ne pourroit point les faire toutes en même temps. Il faudroit qu'il y eût autant de princi-

(1) *Boileau.* Art Poét. ch. III.

paux personnages que d'actions. Ces personnages partageroient donc l'intérêt du spectateur. Or l'intérêt ainsi divisé ne pourroit être que très-foible. Si l'on suppose que le même personnage fasse successivement toutes ses actions, je dirai que ce ne seroit plus alors une pièce de théâtre, ce seroit une histoire plus ou moins longue, qui ne pourroit pas exciter un intérêt bien vif; soit parce que les objets s'y succéderoient trop rapidement; soit parce que l'impression de l'un effaceroit ou arrêteroit nécessairement l'impression de l'autre: soit enfin parce que plusieurs actions, dont chacune seroit présentée avec tous les développemens, ne pourroient que fatiguer à la longue l'attention du spectateur. Ainsi cette règle est une conséquence puisée dans le bon sens, une convenance faite pour notre plaisir. Voici en quoi consiste cette unité d'action.

L'action dramatique est un ensemble de toutes ses parties, ou toutes les parties ou actions qui la composent, qui se produisent l'accomplissement, qui ont le même principe, et aboutissent à un résultat commun. On doit s'y proposer un seul *but*; et tous les moyens qu'on emploie, tous les efforts qu'on fait, doivent tendre à ce but. Le martyre de Polyeucte est le sujet de la tragédie de ce nom. Tout comme toutes les petites actions qui

cèdent cette action principale, concourent à son accomplissement. Polieucte, malgré les prières de Pauline sa femme, sort du palais, et va recevoir le baptême. Il entre ensuite dans le temple avec Néarque son ami, et brise pendant le sacrifice, les statues des faux dieux. Néarque est mis à mort par l'ordre du gouverneur Félix, beau-père de Polieucte. Ce même Félix se joint à Pauline, pour engager Polieucte à marquer publiquement quelque repentir de l'action qu'il vient de faire. Polieucte le refuse : il est inébranlable ; et sa fermeté lui fait trouver la mort après laquelle il soupiroit.

Unité de l'action, prise de l'unité de péril.

L'action est encore *une*, quand le principal personnage est, depuis le commencement jusqu'à la fin, dans le même péril. Si ce péril cesse, l'action est finie : si le personnage tombe dans un second péril qui ne soit pas une suite nécessaire du premier, une seconde action commence ; ce que les loix du théâtre n'autorisent point. Le jeune Joas, depuis l'instant où le grand-prêtre prend la résolution de le couronner, est en danger de tomber au pouvoir d'Athalie ; et ce danger croissant toujours, ne cesse que par la mort de cette reine : voilà l'unité d'action. Il n'en est pas de même dans *les Horaces*. Le héros de la pièce revenant vainqueur du combat contre les trois

Curiaces, est sorti d'un péril général qui intéressoit tout l'état. Mais en tuant sa sœur, il tombe dans un nouveau péril qui lui est particulier, puisqu'il n'y va que de sa vie. Aussi *Corneille* lui-même a-t-il reconnu que cette duplicité de péril rendoit l'action double dans cette tragédie.

Unité de l'action, prise de l'unité d'intérêt.

Enfin l'action est *une*, quand le principal personnage réunit tout l'intérêt du spectateur, comme Joas dans *Athalie*, Britannicus dans la tragédie de ce nom. Ce n'est pas qu'on ne puisse s'intéresser aux autres personnages, et qu'ils ne puissent eux-mêmes être diversement intéressés. Ils le sont toujours dans nos meilleures pièces de théâtre. Mais tous ces intérêts divers s'y rapportent au principal personnage; et c'est-là une des règles les plus essentielles. S'ils ne s'y rapportoient pas, l'intérêt seroit double, et l'action le seroit aussi. C'est sur ce principe que quelques critiques trouvent une duplicité d'action dans l'*Andromaque* de Racine. Il faut convenir que l'intérêt qu'on prend à Oreste qui aime Hermione, se rapportant à lui seul, affoiblit beaucoup l'intérêt qu'on prend à Andromaque. Le cœur est partagé entre ces deux personnages. Aussi entre-t-on moins vivement dans les sentimens d'Andromaque pour son fils Astianax. Mais d'un autre côté cet amour d'Oreste tient à

l'action principale, puisque Hermione, qui aime Pyrrhus sans en être aimée, furieuse de voir qu'on lui préfère une rivale, engage Oreste à tuer Pyrrhus.

On peut mêler à l'action principale une action particulière et moins considérable, qu'on nomme *épisode*. Mais il faut que cet épisode y soit bien lié, et y ait un rapport direct et nécessaire. Il doit influer sur le dénouement de l'action principale : s'il n'y influe pas, il est entièrement vicieux. Tel est dans *le Cid* l'épisode de l'Infante : tel est celui d'Antiochus dans la *Berenice* de *Racine*. On sait que le grand *Condé* étant à une représentation de cette dernière pièce, dit au sujet de ce personnage : *et Antiochus, qu'en ferons-nous ? Il faut le marier avec l'Infante du Cid.* L'épisode d'Aricie, dans la *Phèdre* du même poète, n'a pas été à l'abri de la critique, parce qu'il n'influe que foiblement sur le dénouement. Cet épisode ne se lie à l'action principale que vers la fin du quatrième acte, où Phèdre paroît portée à justifier Hippolyte auprès de Thésée, mais renonce à ce dessein, aussitôt qu'elle apprend qu'Aricie est sa rivale.

Unité de lieu.

L'action dramatique étant une, elle doit nécessairement se passer dans un même *lieu*. Cette seconde règle est encore prescrite par le bon sens. Quel peintre s'aviseroit de représenter un héros

héros à Rome et à Carthage sur la même toile? On auroit tort d'inférer de ce que l'action dramatique se divise en plusieurs petites actions, qu'une de ces petites actions pourroit, sous les yeux mêmes du spectateur, se passer dans un lieu, et une autre dans un autre lieu. Il faudroit pour cela que le théâtre représentât plusieurs lieux différens les uns après les autres. Or ces changemens choqueroient la vraisemblance, et détruiroient toute illusion. Le spectateur se trouve dans un lieu au commencement de l'action : pourra-t-il se figurer l'instant d'après qu'il est dans un autre lieu?

Il est donc essentiel que le lieu de la scène soit un lieu commun, où tous les personnages se rendent, pour faire toute l'action représentée. *Corneille* dans son discours *des trois Unités*, est d'avis que le poète ne le marque pas trop distinctement; qu'il se contente de dire qu'il est à Athènes, à Rome, ou tout au plus dans un tel palais, et qu'il laisse à l'imagination du spectateur de fixer le lieu d'une façon plus déterminée, ou même de ne point le fixer du tout, s'il n'en sent pas le besoin.

Malgré une autorité si respectable, on est assez généralement d'accord que se borner à placer la scène dans une ville, ce seroit porter l'incertitude et la confusion, dans l'esprit du spectateur. Cette

détermination seroit trop vague et trop générale. C'est ce que *Corneille* lui-même a reconnu dans son *Examen sur le Cid*, dont l'action se passe à Séville, qui est le lieu général. Mais le lieu particulier change presqu'à tous les instans. Tantôt c'est le palais du roi, tantôt l'appartement de l'infante, tantôt la maison de Chimène, tantôt une rue, ou une place publique. Or l'unité de lieu prise à la rigueur, exige que l'action se passe dans le même endroit précisément, et que par conséquent on fixe autant qu'il est possible le lieu de la scène particulier.

Racine a exactement observé cette règle. Dans *Athalie*, les personnages agissans ne sortent point du vestibule de l'appartement du grand-prêtre, lequel est dans le temple de Jérusalem. Dans *Andromaque*, dans *Britannicus*, une salle du palais est le lieu où commence et finit toute l'action représentée. Il n'en est pas de même dans *Cinna*. La moitié de l'action se passe dans l'appartement d'Emilie, et l'autre moitié dans le cabinet d'Auguste. Voilà une duplicité de lieu particulier. On a fort bien remarqué que *Corneille* pouvoit aisément éviter cette faute, en imaginant, comme il l'a fait dans *Polieucte*, un grand vestibule commun à tous les appartemens du palais, et où Cinna, Emilie et Maxime au-

roient pu, sans témoins, s'entretenir de la conjuration.

L'unité de *temps* est une suite naturelle de l'unité d'action et de l'unité de lieu. Le poème dramatique étant l'imitation d'une action, dont la représentation ne dure que trois heures au plus, il faudroit, pour que l'imitation fût parfaite, que cette action représentée ne demandât pas plus de temps pour sa réalité : c'est ce qu'on voit dans *Cinna*, dans *les Horaces*, dans *Andromaque*, dans *Bajazet*, dans *Œdipe*. Mais comme il y a bien des actions propres à être mises sur le théâtre, qui ne pourroient pas être resserrées dans des bornes si étroites, on a élargi cette règle, et on a fixé l'unité de temps à un jour entier. Unité de temps.

« Nous étendons bien souvent, dit *Voltaire* (1), l'unité de temps jusqu'à vingt-quatre heures, et l'unité de lieu à l'enceinte de tout un palais. Plus de sévérité rendroit quelquefois d'assez beaux sujets impraticables ; et plus d'indulgence ouvriroit la carrière à de trop grands abus. Car s'il étoit une fois établi qu'une action théâtrale pût se passer en deux jours, bientôt quelque auteur y emploieroit deux semaines, et un autre deux années ; et si l'on ne réduisoit pas le lieu de la scène à un espace limité,

(1) Préf. d'*Œdipe*.

nous verrions en peu de temps des pièces telles que l'ancien *Jules César* des Anglais, où Cassius et Brutus sont à Rome au premier acte, et en Thessalie dans le cinquième ».

Mais puisqu'il arrive bien souvent qu'une action qu'on met sur le théâtre, dure dans sa réalité un jour entier, comment peut-il se faire que la représentation de cette action ne dure que trois heures ? C'est ce qu'on va voir dans ce qui suit.

II.

De la conduite de l'Action dramatique.

Actes et scènes.

Un ouvrage dramatique est composé de plusieurs parties, qu'on appelle *Actes*, qui sont séparés les uns des autres par un intermède. Cet intermède ou entr'acte est cet espace de temps, où les personnages entraînés par des circonstances qui les ont obligés de quitter le théâtre, agissent loin des yeux du spectateur. Chaque acte ne demande, pour ce qui s'y fait, que le temps qu'on emploie à le représenter. Les autres événemens faisant partie de l'action, se passent derrière le théâtre, durant les entr'actes; et c'est aussi dans ces différens intervalles qu'est supposé s'écouler le reste du temps que dure l'action. Voilà par

quel moyen le poète écarte de la scène les parties de l'action, qui ne peuvent ou qui ne doivent pas y être montrées, et distribue un jour entier dans une représentation de trois heures.

Chaque acte doit contenir une ou plusieurs petites actions, qui toutes essentiellement liées entre elles, composent l'action principale. Dans la tragédie de *Cinna*, la conjuration se forme secrètement contre Auguste; voilà une première action: c'est le premier acte. Auguste demande conseil aux deux chefs des conjurés s'il quittera l'empire; voilà une seconde action: c'est le second acte. Cinna éprouvant des remords, et ne voulant plus assassiner Auguste, est ramené par Emilie à son premier dessein; voilà une troisième action: c'est le troisième acte. La conjuration est découverte; voilà une quatrième action: c'est le quatrième acte. Auguste pardonne aux conjurés; voilà une cinquième action, qui est le complément de toutes, et qui termine entièrement la tragédie: c'est le dernier acte.

L'action que contient chaque acte, quelque petite qu'elle soit, doit avoir, de même que l'action principale, un commencement, un milieu, et une fin. L'acte doit donc être composé de plusieurs parties. Ces parties, ou *scènes*, sont caractérisées par l'entrée, ou par

la sortie des différens personnages qui ont part à l'action, soit en conseillant, soit en ordonnant, soit en exécutant. Il faut que ces scènes soient conduites de manière que le théâtre ne demeure jamais vide; c'est-à-dire, que quand un acteur paroît, il doit en trouver un sur le théâtre, et lui parler. S'il ne lui parle pas, il doit le voir. S'il ne le voit pas, il doit en être vu. Il faut de plus qu'aucun acteur n'entre ni ne sorte sans raison, et sans que le spectateur soit instruit des motifs qui l'y déterminent. La première scène sur-tout exige qu'on pratique cette règle à la rigueur. Il faut enfin que les scènes naturellement amenées l'une par l'autre, soient si bien liées, qu'elles ne paroissent faire qu'un seul et même tout, et qu'on ne puisse en détacher aucune, sans rompre et détruire entièrement l'ouvrage. C'est ce qu'exige la perfection de l'art.

Le nombre des scènes n'est pas fixe et déterminé dans les actes : celui des actes ne l'est pas non plus dans un ouvrage dramatique, quoique *Horace* ait dit qu'il doit en avoir cinq ni plus ni moins. Nous avons de très-bonnes pièces de théâtre qui ont moins de cinq actes. Ainsi cette loi, qui pouvoit être de rigueur chez les Romains, ne l'est point parmi nous.

Il est indispensable que dans le pre-

mier acte, on nomme tous les personnages, ou du moins tous les principaux qui doivent concourir à l'action, et qu'on y fasse connoître en partie leur caractère. Il faut donc que ces personnages se montrent, ou, s'ils ne se montrent pas, qu'ils soient désignés indirectement du côté qui peut avoir rapport à l'action. Ainsi dans la tragédie de *Polieucte*, Sévère, qui ne paroît point au premier acte, y est annoncé; de même que dans *Iphigénie en Aulide*, Clitemnestre, Iphigénie et Eriphile, qu'on ne voit qu'au second acte. Dans la comédie du *Misanthrope*, Celimène, Eliante, Arsinoë, dont chacune y joue un principal rôle, ne paroissent point au premier acte : mais elles y sont désignées avec quelques traits qui les caractérisent. Dans *l'Ecole des Femmes*, Enrique et Oronte ne se montrent qu'au cinquième acte : mais ils ont été annoncés dans le premier; ce qui ôte la surprise de voir, à la fin de la pièce, des personnages dont on n'auroit point entendu parler.

Les anciens appeloient le premier acte *Protase*, parce qu'il doit contenir la *préparation de l'action*, et *l'exposition du sujet*; deux choses qu'il ne faut pas confondre, et qu'on distingue expressément l'une de l'autre. C'est ce qui a fait dire à *Boileau* : Préparation de l'action : exposition du sujet.

Que dès les premiers vers, l'action préparée,
Sans peine du sujet applanisse l'entrée (1).

Dans la première, on donne une idée générale de ce qui va se passer, par des discours relatifs à quelques événemens antérieurs à l'action, et qu'elle suppose nécessairement, ou par le récit même de ces événemens. Dans la seconde, on développe d'une manière un peu plus précise et plus circonstanciée, le véritable sujet de la pièce, soit par un récit, soit par les discours des personnages.

On nomme *protatiques* les personnages qui font ces récits, par lesquels l'action est préparée, et le sujet exposé. Il faut (du moins dans la tragédie; car bien souvent cette règle n'est pas observée dans la comédie), il faut qu'ils aient un grand intérêt à l'action; par conséquent que ce soient les principaux. C'est ce que n'a pas observé *Corneille* dans l'exposition du sujet de la tragédie de *Rodogune*. Les événemens antérieurs à l'action y sont racontés par Laonice à Timagène, qui sont tous deux des personnages subalternes : ce récit est de plus interrompu par l'arrivée d'Antiochus, et repris à la quatrième scène; ce qui est un autre défaut.

Il est aisé de juger que l'exposition du sujet ne doit pas être si claire, qu'elle

(1) Art Poét. ch. III.

instruise parfaitement le spectateur de tout ce qui se passera dans la pièce. Une telle exposition le priveroit du plaisir de la surprise. Il faut seulement qu'elle lui présente le germe de tous les événemens qui doivent composer l'action, de manière que quand le spectateur les verra se rapprocher par degrés et se développer successivement, il s'apperçoive qu'ils partent tous d'un principe, qui est toujours le même malgré la variété des incidens. L'exposition du sujet de la tragédie de *Bajazet* par *Racine*, est la plus belle qui ait été faite dans un ouvrage dramatique. *Voltaire* ne connoît que celle-là qui soit supérieure à celle de la tragédie d'*Othon* par *Corneille*. Il dit aussi dans un endroit de ses *commentaires* sur les tragédies de ce grand homme, en parlant de celle de *Pompée* : « Ces défauts dans le détail, n'empêchent pas que le fond de cette première scène ne soit une des plus belles expositions qu'on ait vues sur aucun théâtre. Les anciens n'ont rien qui en approche: elle est auguste, intéressante, importante; elle entre tout-d'un-coup en action. Les autres expositions ne font qu'instruire du sujet de la pièce: celle-ci en est le nœud. Placez-la dans tel acte que vous la veuilliez, elle sera toujours attachante: c'est la seule qui soit dans ce goût ».

Nœud ou intrigue.

Le *nœud* ou *intrigue* fait tout l'intérêt d'un ouvrage dramatique. Il consiste, comme je l'ai déjà dit, dans les obstacles qui retardent l'accomplissement de l'action, dans les dangers qu'il faut courir, dans les efforts, les ruses, les moyens qu'il faut employer pour y parvenir; obstacles, dangers, efforts, ruses, moyens qui supposent ou produisent des événemens particuliers qu'on appelle *incidens*. Le nœud vient ou de l'ignorance de celui qui agit, comme lorsque Iphigénie doit sacrifier son frère Oreste qu'elle ne connoît pas; ou de la foiblesse de celui qui agit, comme lorsque Joad veut avec ses seuls lévites chasser du trône la puissante Athalie, pour y placer le jeune Joas.

Il faut que le nœud soit commencé dans le premier acte : c'est une suite nécessaire de l'exposition du sujet. Il se serre de plus en plus dans le deuxième, le troisième et le quatrième; c'est-à-dire, que le péril augmente, les obstacles se multiplient, les efforts deviennent plus vifs. L'intérêt dans un ouvrage dramatique étant ce qui attache, ce qui émeut par les situations et les sentimens, on sent qu'il doit commencer et croître avec le nœud, parce que le péril, les obstacles, les efforts qui constituent ce nœud, jettent nécessairement le spectateur dans l'incertitude sur le sort des

principaux personnages. De là ces passages de la crainte à l'espérance, de la joie à la douleur; ces surprises agréables, ce trouble inquiétant, ces desirs, ces allarmes: car l'ame ne pourroit pas être remplie d'un même sentiment depuis le commencement jusqu'à la fin. Si c'étoit un sentiment de tristesse, il seroit trop pénible: si c'étoit un sentiment de joie, il s'affoibliroit, quelque vif qu'il pût être. Il faut donner à l'ame quelque relâche, ou quelque nouvelle secousse par d'autres sentimens. Un héros, par exemple, est en danger. Quoique ce danger doive toujours aller en croissant, il doit cependant y avoir des momens, où la crainte cesse, pour faire place à l'espérance.

Plus les incidens sont multipliés, plus le nœud est compliqué. Il n'y en a point qui le soit autant que celui de la tragédie d'*Héraclius*. Les incidens y naissent en foule à chaque pas. Mais le génie de *Corneille*, en créant tous ces incidens, les a tous rendus nécessaires ou vraisemblables, et a répandu sur toutes les parties de son poème la plus vive lumière. Nul autre que lui n'auroit pu renfermer un sujet si vaste et si compliqué, en cinq ni même en six actes. Ce seroit une bien grande témérité de vouloir l'imiter dans la contexture d'une pareille action. La chute seroit

infailliblement le fruit d'une tentative si hardie.

Dans la tragédie d'*Athalie*, on voit au contraire une action de la plus grande simplicité : il n'y a presque point d'incidens. Mais indépendamment de la beauté de l'élocution, cette action est si bien distribuée, qu'elle marche toujours, sans qu'il y ait aucune scène vide. Un autre homme que *Racine* auroit à peine conduit le sujet d'*Athalie*, jusqu'au troisième acte. Il n'est pas moins inimitable dans la conduite de cette action, que *Corneille* dans la conduite de celle d'*Héraclius*.

Le nœud du poème dramatique ne doit donc être ni trop compliqué, ni trop simple, par la trop grand nombre, ou la trop grande disette d'incidens. Il faut sur-tout que ces incidens sortent du fond du sujet ; que l'action même les fournisse, et qu'elle fasse naître les obstacles qui en arrêtent l'accomplissement. Le sujet ne doit jamais être perdu de vue : point d'événemens qui lui soient en aucune manière étrangers : surprises ou coups de théâtre, situations, sentimens, discours des personnages, tout doit s'y rapporter. C'est ainsi que les parties de l'action seront bien liées, se presseront mutuellement, se succéderont avec rapidité, et qu'on observera ce précepte si sage, qui veut

Que l'action marchant où la raison la guide,
Ne se perde jamais dans une scène vide (1).

Le *dénouement* est un événement particulier qui met fin à l'action, et qui en est le complément. Il doit finir, autant qu'il est possible, avec la dernière scène, et instruire le spectateur du sort de tous les personnages. Il faut qu'il soit préparé, mais qu'il ne puisse pas être prévu. Le dénouement sera préparé, si le poète dispose l'action, de manière que ce qui précède le dénouement, le produise naturellement et sans effort. *Aristote* dit qu'il y a une grande différence entre des incidens qui naissent les uns des autres, et des incidens qui viennent simplement les uns après les autres. (Nous voyons en effet dans la tragédie du *Cid*, que les Maures font une descente à Séville, après la mort du comte, mais non pas à cause de la mort du comte.) Ces paroles renferment tout l'art d'amener le dénouement. Ce n'est pas assez qu'il vienne après les incidens. Il faut qu'il naisse des incidens mêmes, et qu'il en résulte comme l'effet de sa cause. Dénouement, ou catastrophe.

Le dénouement ne doit pas être prévu par le spectateur, parce que l'intérêt ne se soutient qu'autant que l'ame est suspendue entre la crainte et l'espé-

(1) *Boileau.* Art Poét. ch. III.

rance. Or, si le dénouement est prévu, il est clair qu'il n'y a plus de crainte ni d'espérance, et par conséquent plus d'intérêt. Le dénouement doit être le passage d'un état incertain à un état déterminé. Un vaisseau est battu par la tempête; voilà l'image du nœud de l'action. Il périt, ou il arrive au port; voilà l'image du dénouement.

Mais, dira-t-on, le spectateur peut-il ne pas prévoir le dénouement dans un sujet connu? Je conviens que cela est impossible. Mais il n'est pas moins vrai que le poète peut et doit conduire son action de manière que le dénouement en soit caché; c'est-à-dire, que rien ne l'annonce ouvertement; que l'impression de ce que voit le spectateur, écarte le souvenir de ce qu'il sait, et ne lui permette pas d'y réfléchir. Telle est la force de l'illusion qui fait que nous voyons vingt fois avec le même plaisir une bonne pièce de théâtre.

Pour que le dénouement ne soit pas prévu, il faut qu'il puisse arriver de plusieurs manières, et que toutes ces manières soient dans la vraisemblance. Auguste peut pardonner aux conjurés, ou ne pas leur pardonner; Joas peut monter sur le trône, ou devenir la victime des fureurs d'Athalie. L'un et l'autre événement sont possibles, et seroient vraisemblables : voilà ce qui soutient

l'incertitude du spectateur : voilà ce qui soutient l'intérêt. Si au contraire le dénouement étoit nécessité, c'est-à-dire, que dès le commencement, ou vers le milieu de l'action, il y eût des incidens qui annonçassent que ce dénouement ne peut arriver autrement qu'il n'arrivera, il est évident que le spectateur ne pourroit prévoir que celui-là : il verroit dès-lors le terme de l'action ; son incertitude cesseroit, et l'intérêt seroit anéanti. Il s'ensuit donc que les incidens doivent être, non la cause nécessaire, mais seulement la cause vraisemblable du dénouement. Il n'y a que le dernier, celui qui l'amène immédiatement, il n'y a que celui-là qui puisse le produire nécessairement.

Ces différentes manières, mais toutes vraisemblables dont le dénouement peut arriver, en font la plus grande beauté. Voyez celui de la tragédie de *Rodogune*. Antiochus est prêt à boire la coupe empoisonnée. Il est vraisemblable qu'il va périr. Mais tandis que le spectateur frémit, il se fait une prompte révolution qui naît du fond de l'action même ; et Cléopâtre avale le poison qu'elle avoit préparé pour son fils. Cet empoisonnement de Cléopâtre est aussi vraisemblable que l'auroit été celui d'Antiochus ; et voilà ce qui fait admirer ce dénouement, auquel on ne trouve rien

de comparable, soit dans les tragiques anciens, soit dans les modernes. Le dénouement au contraire de *Britannicus* a nui au succès de cette belle tragédie. On prévoit le crime de Néron, et l'on n'y voit aucun obstacle : on prévoit le malheur de Britannicus, et l'on n'y voit aucune ressource.

Le dénouement se fait de deux manières, par *reconnoissance*, ou par *péripétie*, mot qui signifie révolution ou changement. Lorsque le nœud venant de l'ignorance de celui qui agit, se résout par la connoissance de ce qui étoit inconnu, le dénouement se fait par reconnoissance. C'est Iphigénie qui reconnoît son frère Oreste, et qui le sauve. Lorsque le nœud venant de la foiblesse de celui qui agit, se résout en détruisant la force contraire, le dénouement se fait par *péripétie*, ou révolution. C'est le grand-prêtre Joad qui, avec ses lévites, trouve le moyen de faire périr Athalie, et de placer Joas sur le trône d'Israël. Il y a toujours révolution, soit que le personnage qui fait l'entreprise réussisse, soit qu'il échoue, parce qu'il éprouve dans son état un changement heureux ou malheureux : heureux, tel que celui d'Andromaque qui sauve son fils ; malheureux, tel que celui d'Hippolyte qui meurt victime de la calomnie. La révolution est double, lorsqu'un

personnage succombe et qu'un autre triomphe, comme dans *Athalie* et dans *Héraclius*. Dans la première, Athalie, et dans la seconde, Phocas périssent; dans la première, Joas, et dans la seconde, Héraclius montent sur le trône.

Eclaircissement des trois derniers points, par des exemples pris de *Racine* et de *Corneille*.

Je crois en avoir dit assez pour ne laisser rien ignorer de ce qu'il est important de savoir sur la préparation de l'action, l'exposition du sujet, le nœud et le dénouement. Il ne me reste plus qu'à l'éclaircir et à l'appuyer par des exemples.

Dans la tragédie de *Phèdre* par *Racine*, la première scène contient des discours relatifs au sujet. Hippolyte, fils de Thésée, roi d'Athènes, y laisse entrevoir son amour pour Aricie, princesse du sang royal d'Athènes; et Théramène y annonce Phèdre, épouse de Thésée, comme atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire. Voilà l'action préparée. Phèdre elle-même découvre à sa confidente la passion qu'elle a pour Hippolyte. Voilà le sujet exposé.

Il se répand un bruit que Thésée, depuis long-temps absent, est mort. Œnone, confidente de Phèdre, persuade alors à cette princesse que ses sentimens pour Hippolyte n'ont plus rien de criminel, et lui insinue qu'elle peut les lui déclarer sans se rendre coupable. Voilà le nœud commencé. Il

s'agit de savoir quelles suites aura la passion de Phèdre pour Hippolyte.

Celui-ci croyant son père mort, rend à Aricie le sceptre d'Athènes, auquel elle a des droits légitimes; et les réponses de cette jeune princesse l'engagent insensiblement à lui faire l'aveu de ses sentimens pour elle. Phèdre se présente à Hippolyte pour lui demander son appui en faveur de son fils. Mais se laissant emporter par sa passion, elle la lui déclare dans les termes les plus énergiques, se jette après cet aveu honteux sur son épée pour se percer, est entraînée par sa confidente, laisse Hippolyte sans épée, interdit et dans un saisissement d'horreur, lorsque Théramène vient apprendre à celui-ci qu'un bruit sourd veut que Thésée respire. Voilà le nœud formé.

Phèdre, toujours en proie à son criminel amour, se flatte encore de séduire Hippolyte par l'offre de l'empire d'Athènes qu'elle croit appartenir à son fils, et qu'elle veut lui céder, lorsqu'on annonce l'arrivée de Thésée. A cette nouvelle, Phèdre désespérée forme le dessein de mourir. Œnone lui conseille alors d'accuser auprès de Thésée, Hippolyte du crime dont elle-même est coupable. Son épée laissée entre les mains de la reine, sera un témoin qui déposera contre lui. Phèdre rejette d'abord ce détestable conseil: mais voyant paroître Thé-

sée avec Hippolyte, et s'imaginant que ce jeune prince va tout déclarer, elle permet à Œnone de faire tout ce qu'elle voudra, et fuit la présence de son époux, après lui avoir dit qu'il étoit offensé, et qu'elle est indigne de lui plaire. Thésée surpris d'un accueil si étrange, et se croyant outragé, trahi, veut connoître le crime et le coupable. Voilà le nœud qui se serre.

Œnone accuse Hippolyte auprès de Thésée. Celui-ci furieux voyant paroître son fils, l'accable de reproches : il invoque Neptune qui a promis d'exaucer le premier de ses vœux, et le conjure de le venger. En vain Hippolyte se justifie; envain fait-il l'aveu de son amour pour Aricie. Son père n'y ajoute aucune foi, et l'exile. Phèdre touchée de repentir vient trouver Thésée pour le prier d'épargner son fils. Mais aussitôt qu'elle apprend qu'Aricie en est aimée, la jalousie entre dans son cœur et lui ferme la bouche sur l'aveu qu'elle alloit peut-être faire de son crime. Cependant elle est déchirée de remords : la malheureuse Œnone veut les étouffer en lui représentant que les Dieux ont quelquefois brûlé de feux illégitimes. Phèdre n'entend qu'avec horreur ces discours, la charge d'imprécations, et la bannit à jamais de sa présence. Voilà le nœud qui se serre encore davantage.

Aricie qui a été instruite par Hippolyte du crime de Phèdre, blâme ce jeune prince de garder le silence. Celui-ci lui demande encore un secret inviolable sur la confidence qu'il lui a faite, et part après en avoir reçu la promesse qu'elle ira le joindre, et l'accepter pour époux dans un temple qui est près de Trezène. Thésée survient; et les discours interrompus que lui tient Aricie portent le trouble dans son ame. Il est lui-même étonné de sentir une pitié secrète: il veut interroger une seconde fois Œnone, lorsqu'on vient lui apprendre qu'elle s'est jetée dans la mer, et qu'un mortel désespoir est peint sur le visage de la reine. Alors ce malheureux père ne doute plus de l'innocence de son fils, et ordonne qu'on le rappelle. Voilà le nœud aussi serré qu'il puisse l'être, et qui va se dénouer.

Thésée apprend qu'un horrible monstre vomi par les flots de la mer, a effrayé les chevaux d'Hippolyte, qui étant tombé de son char, a été traîné parmi les ronces, à travers les rochers, et y a perdu la vie. Phèdre s'est empoisonnée; et sur le point d'expirer, elle vient déclarer l'innocence d'Hippolyte à Thésée, qui va joindre ses larmes au sang de son fils, et qui veut qu'Aricie lui tienne désormais lieu de fille. Voilà le dénouement.

Dans la tragédie de *Cinna* par *Corneille*, l'action n'est pas préparée, parce qu'elle n'avoit pas besoin de l'être ; ce qui arrive assez souvent.

Je l'ai juré, Fulvie, et je le jure encore :
Quoique j'aime Cinna, quoique mon cœur l'adore,
S'il veut me posséder, Auguste doit périr ;
Sa tête est le seul prix dont il peut m'acquérir.

Voilà le sujet exposé. C'est Emilie qui vient de parler : elle étoit fille de Toranius, tuteur d'Auguste, qui l'avoit lui-même proscrit durant le triumvirat.

Cinna, chef de la conjuration, dit à Emilie que tous les conjurés, animés par le long récit qu'il leur a fait des proscriptions d'Auguste, ont renouvelé leur serment d'être fidèles, et qu'on doit le poignarder pendant le sacrifice. L'empereur mande Cinna et Maxime, autre chef de la conjuration. Un ordre si prompt fait craindre d'abord aux deux amans que tout ne soit découvert. Mais Cinna persuadé qu'ils s'allarment imprudemment, résolu d'ailleurs à braver, s'il le faut, les plus affreux supplices, se rend auprès d'Auguste. Voilà le nœud commencé. Il s'agit de savoir si Auguste périra, ou si Cinna échouera dans son entreprise.

Octave délibère avec Cinna et Maxime s'il quittera l'empire, se résout par les conseils de Cinna lui-même à le gar-

der, et lui donne Emilie pour épouse. Malgré cette confiance et ce nouveau bienfait de la part d'Auguste, le chef des conjurés persiste à vouloir le faire périr. Voilà le nœud formé.

Cinna a confié à Maxime son amour pour Emilie, et le secret motif qui le fait agir. Maxime qui l'aime aussi, est désespéré de voir qu'il sert lui-même son rival. Euphorbe, affranchi de Maxime, lui conseille de découvrir la conjuration à l'Empereur, dont il obtiendra par ce moyen la main d'Emilie. Cependant Cinna voyant approcher le moment de l'exécution de l'entreprise, éprouve des remords. Il ne peut se résoudre à assassiner Auguste qui lui a dit :

Cinna, par vos conseils je retiendrai l'empire;
Mais je le retiendrai pour vous en faire part.

Emilie qui l'asservit, le ramène à la conjuration. Il y court en furieux, déterminé à s'immoler lui-même après avoir poignardé Octave. Voilà le nœud serré.

Euphorbe a tout découvert à Auguste de la part de Maxime, qui feint d'être touché d'un juste repentir. L'empereur est irrésolu sur ce qu'il doit faire. Punira-t-il les conjurés? leur fera-t-il grace? Emilie apprend qu'Auguste a mandé Cinna, et qu'Evandre son affranchi a été arrêté ainsi qu'Euphorbe. Maxime vient

lui dire de plus que la conjuration est découverte, qu'on va l'arrêter elle-même par ordre d'Octave, et veut l'engager à prendre la fuite avec lui. Mais il n'en reçoit que des réponses pleines de fierté et de mépris. Maxime désespéré veut laver sa honte et son forfait dans le sang d'Euphorbe qui lui a donné ces lâches conseils. Voilà le nœud qui se serre encore davantage.

Auguste après avoir rappelé à Cinna tous les bienfaits dont il l'a comblé, lui dit qu'il est instruit qu'il veut l'assassiner. Cinna d'abord interdit, reprend bientôt son audace et brave l'empereur. Emilie qui vient elle-même s'accuser, en fait autant, lorsque Maxime qu'Auguste croyoit seul fidèle, vient déclarer aussi son crime, et son lâche artifice pour posséder Emilie. Voilà le nœud aussi serré qu'il puisse l'être et qui va se dénouer.

Auguste choqué de l'audace d'Emilie et de Cinna, paroît résolu à ordonner leur supplice. Mais s'élevant tout à-coup au-dessus de lui-même, il pardonne à Cinna à qui il donne Emilie, il pardonne à Maxime à qui il laisse sa place; et tous les conjurés doivent entendre publier qu'il a tout appris et veut tout oublier. Voilà le dénouement.

III.

Des Personnages Dramatiques.

Les *personnages* ou acteurs dans un ouvrage dramatique, sont le principal objet qui fixe l'attention du spectateur. Il n'a, pour ainsi dire, d'ame que pour sentir leur bonheur ou leurs peines : elle s'identifie en quelque sorte avec la leur. Il est donc de la plus grande importance que le poète en les faisant agir, apporte tous ses soins à les représenter tels qu'ils doivent être. Il y en a un qui est toujours dominant, et pour lequel les autres paroissent sur la scène : c'est celui qui forme l'entreprise, ou qui en est l'objet. J'ai déjà dit que l'intérêt principal doit rouler sur lui. Il faut par conséquent qu'il soit peint avec de plus fortes couleurs que les autres. C'est ce qu'on voit dans toutes les bonnes pièces de théâtre, soit des anciens, soit des modernes.

Mœurs ou caractères des personnages dramatiques.

Le poète ne peut bien faire connoître et bien représenter ses personnages que par les *mœurs* ou *caractères* (car on peut confondre ici ces deux choses). Ces mœurs ou caractères sont les inclinations, les habitudes bonnes ou mauvaises des hommes. Elles sont générales ou particulières. Les mœurs générales sont les mœurs des différentes nations, des

des Grecs, des Romains, celles d'un peuple civilisé, celles d'un peuple barbare. Dans ces mœurs générales sont aussi comprises les mœurs des différens âges et des différentes conditions. On peut relire le morceau d'*Aristote* que j'ai cité sur ce sujet dans la *Rhétorique française*. Je ne ferai qu'ajouter ici la description que *Boileau* a faite, après *Horace*, des trois âges de l'homme.

Un jeune homme toujours bouillant dans ses caprices,
Est prompt à recevoir l'impression des vices;
Est vain dans ses discours, volage en ses desirs,
Rétif à la censure, et fou dans les plaisirs.
L'âge viril plus mûr, inspire un air plus sage,
Se pousse auprès des grands, s'intrigue, se ménage,
Contre les coups du sort songe à se maintenir,
Et loin dans le présent, regarde l'avenir.
La vieillesse chagrine, incessamment amasse;
Garde, non pas pour soi, les trésors qu'elle entasse;
Marche en tous ses desseins d'un pas lent et glacé,
Toujours plaint le présent, et vante le passé;
Inhabile aux plaisirs dont la jeunesse abuse,
Blâme en eux les douceurs que l'âge lui refuse (1).

Les mœurs particulières sont le caractère distinctif de chaque personnage, soit historique, soit inventé. Il faut que le même personnage ait les mœurs de sa nation, de sa patrie; par conséquent qu'un héros de la Grèce ne soit point représenté sous les mêmes traits qu'un citoyen de Rome, un Athénien sous les mêmes qu'un Spartiate, un Espagnol

(1) Art Poét. ch. III.

sous les mêmes qu'un Français, un habitant de la province, sous les mêmes qu'un habitant de la capitale.

Des siècles, des pays étudiez les mœurs.
Les climats font souvent les diverses humeurs.
Gardez donc de donner, ainsi que dans *Clélie* (1),
L'air ni l'esprit français à l'antique Italie,
Et sous des noms romains faisant notre portrait,
Peindre Caton galant, et Brutus dameret (2).

Le même personnage doit de plus avoir ses propres mœurs, et montrer dans toutes ses actions, dans tous ses discours, dans tous ses sentimens, un caractère qui le distingue des autres personnages. Dans la tragédie de *Sertorius*, on voit deux héros romains, Sertorius et Pompée, qui ont le vrai caractère, les mœurs de leur pays : mais chacun d'eux a son caractère propre et distinctif. Cette réunion des mœurs générales et des mœurs particulières dans le même personnage, est le triomphe de l'art.

Qualités des mœurs dramatiques.

Aristote, et tous ceux qui, après lui, ont traité de l'art dramatique, veulent que les mœurs, soit générales, soit particulières, aient quatre qualités; qu'elles soient *bonnes*, *convenables*, *ressemblantes* et *égales*. Ce mot *bonnes*, qu'*Aristote* n'a pas expliqué, a donné lieu à une infinité de commentaires. Il paroît

(1) Roman de mademoiselle *Scudéri*.
(2) *Boileau*. Art Poét. ch. III.

d'abord (et c'est le sentiment du plus grand nombre) qu'il ne faut pas entendre par ce mot, que les mœurs aient une bonté morale, c'est-à-dire, soient vertueuses. Si les mœurs en effet devoient être telles, il ne seroit pas permis au poète de peindre des caractères réellement vicieux. Or, il manqueroit alors son but, qui est l'instruction, parce qu'il ne peut y arriver, qu'en offrant également le tableau des vices et celui des vertus, en faisant contraster le crime et l'innocence.

Cette *bonté*, dans les mœurs des personnages, doit donc être une *bonté* poétique; bonté qui, suivant *Corneille*, consiste dans le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit. Ainsi dans *Rodogune* les mœurs de Cléopatre, toute méchante qu'elle est, ont la bonté poétique. Elle a poignardé un de ses fils; elle veut empoisonner l'autre et la princesse son épouse : il n'y a pas de crime qui lui fasse horreur, pourvu qu'elle se maintienne sur un trône qui est l'unique objet de son ambition. Mais tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'ame qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source d'où elles partent. C'est ce qui a fait dire à *Voltaire :* il n'y

a point de criminelle plus odieuse que Cléopatre; et cependant on se plaît à la voir; elle ennoblit l'horreur de son caractère par la fierté des traits dont *Corneille* l'a peint.

D'autres font consister cette bonté poétique (et c'est ici le sentiment le plus généralement suivi) dans la conformité des actions et des discours d'un personnage, avec l'opinion qu'on a conçue de lui. Ainsi, lorsque nous voyons Mithridate, dans la tragédie de ce nom, résolu de se venger de ses deux fils, aussi-tôt qu'il apprend leur amour pour Monime, voulant même les immoler tous les trois, nous n'en sommes pas surpris : ce projet de vengeance est parfaitement conforme à son caractère jaloux, soupçonneux et cruel. Ainsi, lorsque dans *Britannicus* nous voyons Néron, sous les apparences d'une réconciliation avec son frère, cacher la haine la plus envenimée et le dessein formé d'empoisonner ce jeune Britannicus, qui fait ombrage à sa puissance autant qu'à son amour, cette perfidie ne nous étonne pas : elle est très-conforme à son caractère dissimulé et méchant. Ainsi, lorsque dans *Iphigénie en Aulide* nous entendons Achille éclater contre Agamemnon, braver ce chef de tant de rois, et lui parler sur le ton de la menace; quand nous le voyons courir à l'autel, déterminé à l'inonder de sang,

à renverser le bûcher, à massacrer le prêtre même, à combattre avec ses Thessaliens contre toute l'armée, si l'on veut sacrifier Iphigénie, ce langage si fier, cette action si hardie n'ont rien qui nous étonne : ils sont parfaitement conformes à son caractère emporté, violent et inexorable.

Les trois autres qualités que doivent avoir les mœurs dramatiques, sont plus aisées à entendre, et n'ont pas besoin d'une longue explication. Les mœurs sont *convenables*, lorsqu'on fait agir et parler les personnages selon leur âge, leur sexe, leur pays, leur siècle, leur condition.

Ne faites point parler vos acteurs au hasard,
Un vieillard en jeune homme, un jeune homme en vieillard (1).

Il faut en dire autant des actions qu'on leur fait faire, et des sentimens, des passions qu'on leur attribue.

Il est bon cependant de remarquer que ce qu'*Aristote* et *Horace* ont dit des mœurs de chaque âge, n'est pas une règle, dont on ne puisse s'écarter. Les jeunes gens, par exemple, sont en général prodigues, et les vieillards avares. Faut-il pour cela que vous soyez obligé de représenter toujours un jeune homme dis-

(1) *Boileau.* Art Poét. ch. III.

sipant sa fortune, et un vieillard ne songeant qu'à grossir son trésor? Non sans doute. Le contraire arrive tous les jours. Vous pouvez donc ne pas donner au jeune homme le vice de la prodigalité, au vieillard celui de l'avarice: mais vous pécheriez contre la vraisemblance, si vous faisiez du premier un avare, et du second un prodigue. Il en est de même pour les discours. Vous pouvez bien ne point faire débiter à un jeune homme des propos légers, frivoles et indiscrets qu'on tient ordinairement à son âge. Mais il ne serait pas vraisemblable qu'on entendît sortir de sa bouche ces discours graves et mesurés, qui sont le fruit d'une prudence consommée, qu'on n'acquiert que dans un âge avancé.

Les mœurs seront *ressemblantes*, si les mœurs des personnages connus sont précisément celles que l'histoire ou la fable leur donne. Ainsi il seroit ridicule de représenter *Ulysse* comme un grand guerrier, *Achille* comme un homme éloquent. Un personnage inventé peut avoir le caractère qu'il plaira au poète de lui donner. Mais pour ceux que l'histoire ou la fable nous fait connoître, ils doivent être peints tels que nous les y trouvons.

Enfin les mœurs sont *égales*, lorsque les personnages paroissent jusqu'à la fin de l'ouvrage, avec le même caractère qu'ils ont eu au commencement. Voyez

dans *Athalie* la hauteur, l'impiété et la cruauté de cette princesse ; la grandeur d'ame de Joad, sa piété et sa confiance en dieu ; la tendresse de Josabet, et ses alarmes sur les périls du jeune Joas ; la générosité d'Abner, et sa fidélité à ses rois et à sa religion ; la fourberie, l'ambition, et l'humeur sanguinaire de Mathan. Aucun de ces caractères ne se dément jamais : tous se soutiennent jusqu'au dénouement. Quand le poète imagine un personnage, il doit d'abord en marquer le caractère par des traits frappans, et le montrer dans la suite toujours tel qu'il l'a peint.

D'un nouveau personnage, inventez-vous l'idée ?
Qu'en tout avec soi-même il se montre d'accord,
Et qu'il soit jusqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord (1).

Observons ici que ce seroit un grand défaut dans un ouvrage dramatique, si plusieurs personnages avoient les mêmes mœurs particulières, parce qu'il est essentiel que les caractères soient opposés entr'eux ou du moins différens, afin qu'ils contrastent ensemble, et que l'un fasse ressortir l'autre. Il faut pour cela choisir ou imaginer des personnages, dont chacun ait un caractère qui ne soit propre et particulier qu'à lui. Si le même se trouve dans plusieurs, jetez-y alors

(1) *Boileau*. Art Poét. ch. III.

une nuance forte et bien marquée, qui distingue chacun de ces personnages d'une manière sensible et frappante. Voyez dans *l'Iliade*, Achille, Ajax et Hector. Leur caractère dominant est la valeur. Cependant il s'en faut bien que ces trois héros se ressemblent. Achille est violent; Ajax est dur; Hector est humain. Il faut lire et relire *Homère*, pour apprendre l'art de varier et de faire contraster les caractères.

Style dramatique.

Chaque personnage doit parler suivant sa condition, son âge, son pays, et la situation où il se trouve. On sent qu'un roi a une façon de s'exprimer bien différente de celle d'un courtisan, et que le langage d'un homme de qualité n'est pas le même que celui d'un simple citoyen. Un dieu, suivant la pensée d'*Horace*, parle bien autrement qu'un héros; un vieillard autrement qu'un jeune homme; une dame d'un haut rang autrement qu'une suivante; un marchand autrement qu'un laboureur; un homme de la Colchide ou un Assyrien, autrement qu'un habitant de Thèbes ou un citoyen d'Argos. Si vous faites parler ces différens personnages sur le même ton, les grands et le peuple, bien loin de vous accorder leurs suffrages, ne pourront s'empêcher de rire.

On sait de plus que la joie, la douleur, l'amour, la colère, l'ambition, en un

mot chaque sentiment, chaque passion a son langage particulier. Notre ame prend, pour ainsi dire, diverses formes, diverses manières d'être, suivant les divers événemens de la fortune ; et la nature lui fournit dans toutes les circonstances possibles des expressions propres à peindre les sentimens qu'elle éprouve, les passions qui la tourmentent. Il faut donc que le poète se transforme, pour ainsi dire, en chaque personnage, pour le faire parler d'une manière convenable à son état actuel, et comme ce personnage parleroit lui-même. Le poète ne doit jamais se montrer.

Ainsi tout ce qui est un effet visible de l'art et du travail, ces figures oratoires, ces riches comparaisons pompeusement étalées, ces élans lyriques, fruit d'une imagination échauffée, sont totalement bannis des pièces de théâtre, même de celles dont le sujet est grand et élevé. Le style y doit être de la plus noble, de la plus élégante simplicité ; et si les expressions figurées y sont quelquefois bien placées, ce n'est que lorsqu'elles sont vraiment inspirées par la passion ou par le sentiment. Les maximes, les sentences, les pensées morales trop généralisées n'y sont pas non plus souffertes, à moins qu'elles ne soient naturellement dictées par la situation du personnage ; comme les maximes qu'on

trouve éparses dans les pièces de *Corneille*, de *Racine*, de *Molière*, de *Regnard*. Telles sont celles-ci que *Racine* met dans la bouche d'Hippolyte, lorsque ce jeune prince se justifie auprès de Thésée du crime dont il est accusé.

THÉSÉE.

Traître, tu prétendois qu'en un lâche silence,
Phèdre enseveliroit ta brutale insolence.
Il falloit, en fuyant, ne pas abandonner
Le fer, qui dans ses mains sert à te condamner;
Ou plutôt il falloit, comblant ta perfidie,
Lui ravir tout d'un coup la parole et la vie.

HIPPOLYTE.

D'un mensonge si noir justement irrité,
Je devrois faire ici parler la vérité,
Seigneur. Mais je supprime un secret qui vous touche.
Approuvez le respect qui me ferme la bouche;
Et sans vouloir vous-même augmenter vos ennuis,
Examinez ma vie, et songez qui je suis.
Quelques crimes toujours précèdent les grands crimes.
Quiconque a pu franchir les bornes légitimes,
Peut violer enfin les droits les plus sacrés.
Ainsi que la vertu, le crime a ses degrés;
Et jamais on n'a vu la timide innocence,
Passer subitement à l'extrême licence.
Un jour seul ne fait point d'un moriel vertueux,
Un perfide assassin, un lâche incestueux.
Elevé dans le sein d'une chaste héroïne,
Je n'ai point de son sang démenti l'origine.
Pitthée estimé sage entre tous les humains,
Daigna m'instruire encore au sortir de ses mains.
Je ne veux pas me peindre avec trop d'avantage.
Mais si quelque vertu m'est tombée en partage,
Seigneur, je crois sur-tout avoir fait éclater
La haine des forfaits qu'on ose m'imputer.
C'est par-là qu'Hippolyte est connu dans la Grèce.
J'ai poussé la vertu jusques à la rudesse.
On sait de mes chagrins l'inflexible rigueur.
Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

On voit clairement que la situation

où se trouve Hippolyte, a fourni ces réflexions, qui ne font sentence, qu'autant qu'on les sépare de ce qui suit ou de ce qui précède, et qui ne sont pas des maximes dans la bouche de ce personnage. Ce sont, en quelque façon, des principes qu'il s'applique à lui-même, et dont il tire des preuves pour montrer, pour établir son innocence.

Du dialogue, et du monologue.

Quand plusieurs personnages dramatiques parlent, et qu'ils parlent l'un à l'autre, c'est un *dialogue*. Quand un acteur parle seul, il fait ce qu'on appelle un *monologue*. Le dialogue doit toujours tendre à son but; de manière que les interlocuteurs ne disent rien qui n'ait un rapport direct à l'action. Quelqu'un a très-bien dit qu'un personnage qui, dans une situation intéressante, s'arrête à dire de belles choses qui ne vont point au fait, ressemble à une mère, qui cherchant son fils dans les campagnes, s'amuseroit à cueillir des fleurs.

Le desir de briller est un écueil que le poète doit soigneusement éviter; sans quoi la fougue de son imagination l'emportera hors du droit chemin, qui doit le conduire à son but. L'esprit doit être ici la victime du goût, qui veut que le poète ait assez de jugement pour s'arrêter où il faut, et assez de courage pour sacrifier les meilleures choses, lorsqu'elles sont déplacées, afin de ne point

perdre de vue le terme de l'événement, qui est son objet. Un personnage ne dira donc que ce qu'il faut : un autre personnage ne lui répondra que quand il devra le faire ; et le spectateur sentira toujours la raison pourquoi la parole passe d'une bouche à un autre.

Il est sur-tout essentiel qu'un interlocuteur réponde précisément à ce qu'a dit un autre interlocuteur, et qu'on voie dans le dialogue cette liaison d'idées, cette suite de raisonnmens, cette logique secrète, qui doit être l'ame de tous les entretiens. Cependant il est des circonstances où cette règle ne doit pas être observée ; c'est dans une grande passion, dans l'excès d'un grand malheur. L'ame n'est alors remplie que de ce qui l'occupe, et non de ce qu'on lui dit. Le personnage plein de son objet, ou ne répond point, ou ne répond qu'à son idée. C'est alors, comme le dit *Voltaire*, qu'il est beau de ne pas bien répondre. Mais remarquons, que quoique ce personnage agité d'une grande passion, ne réponde pas directement à ce qu'on lui dit, néanmoins tout ce qui sort de sa bouche, se rapporte à l'action. Ainsi dans ces circonstances mêmes le dialogue tend à son but.

Pour bien connoître l'art du dialogue, qui est une des parties les plus essentielles d'une pièce de théâtre, il faut joindre à

ces règles générales, la lecture des bonnes pièces de *Corneille*, celles de *Racine* et de *Molière*. On y verra par-tout que ces auteurs dramatiques ne s'attachant qu'à la vérité, font toujours répondre leurs personnages avec justesse, et jamais hors de propos. J'en indiquerai quelques exemples dans les articles suivans.

Un acteur parle seul dans un *monologue*: mais ce n'est point pour raconter un événement, ou pour dire ce qui arrivera. Les Grecs et les Latins ont suivi cet usage, que nous avons banni de notre théâtre, parce qu'il n'est pas dans la nature. Le monologue doit être un combat du cœur; et le personnage doit y paroître irrésolu, délibérant, pour ainsi dire, avec lui-même sur ce qu'il doit faire. Il faut qu'il soit court : si l'on peut lui donner une certaine étendue, ce n'est que quand l'acteur est accablé sous le poids de son malheur, ou qu'il est dans une agitation violente.

ARTICLE III.

Du Poème Comique.

Le poème *comique* est en général celui où l'on introduit sur la scène des personnages qui font une action amusante et risible, mais commune, c'est-à-dire

relative au caractère, aux mœurs, à la manière de vivre des hommes dans la société ordinaire. Pour faire connoître tous les divers ouvrages que renferme ce genre, je parlerai dans cet article, 1°. de la *comédie*; 2°. des *pièces de théâtre* qui y ont rapport; 3° de l'*opéra comique*.

I.

De la Comédie.

Le but de la *comédie* est de corriger les mœurs en riant : ce n'est pas moins pour nous instruire que pour nous divertir, qu'elle a été inventée. Elle parvient à ces deux fins, en représentant une action prise dans la vie commune, digne de risée, et de laquelle nous pouvons retirer quelque avantage pour les mœurs.

Définition de la comédie, et du ridicule.

La *comédie* est donc un poème qui imite par l'action, le ridicule, à dessein de le corriger. Ce *ridicule*, suivant le sens de la définition qu'en a donnée Aristote, est un défaut, un vice même, qui, sans occasionner la destruction du vicieux, lui cause de la honte, en même temps qu'il fait rire le spectateur. Ce sera un magistrat qui, oubliant la décence et la gravité de son état, ne s'occupera que de puérilités; un bourgeois

de la campagne, qui voudra prendre le ton, les manières d'un courtisan; un homme, en un mot, qui choquera les bienséances, les usages reçus, ou même ce qu'on appelle la morale du monde poli.

Les vices appartiennent à la comédie; mais ce n'est qu'autant qu'ils sont ridicules. Il faut que le poète jette le voile sur tout ce qu'ils peuvent avoir de bas, de méprisable et de révoltant. Nous ne devons jamais voir le vicieux dans une situation qui puisse faire naître en nous, ou la compassion, ou la haine, ou l'effroi. Il doit toujours nous égayer à ses dépens; et plus il nous amusera et nous divertira, plus nous sentirons, si nous faisons un secret retour sur nous-mêmes, qu'il nous avertit de nous tenir sur nos gardes, pour ne pas tomber dans ce même ridicule, qui le rend à nos yeux un objet de risée. L'hypocrisie est un vice bien détestable. D'où vient cependant que nous rions à la vue de Tartuffe? C'est parce que nous le voyons mal caché sous son masque; c'est parce que *Molière* a su présenter ce faux dévot par le côté ridicule. Il est vrai qu'il l'a rendu odieux dans le cinquième acte; mais c'étoit, comme le remarque *J. B. Rousseau, par la nécessité de donner le dernier coup de pinceau à son personnage.*

Il y a plusieurs moyens de bien pein-

dre les ridicules et les vices. Le premier, c'est d'opposer un ridicule à un autre ridicule, un vice à un autre vice; de représenter à côté d'une femme altière et absolue, un mari pusillanime et soumis; à côté d'un père avare, un fils prodigue. Le second, c'est d'opposer le ridicule ou le vice à l'honnête et au décent; de représenter à côté d'un misanthrope, un homme doux et poli; à côté d'un flatteur, un homme sincère et vrai. Le troisième moyen, c'est d'outrer un peu la peinture. Les objets ne sont vus au théâtre, que dans le lointain. Il faut les peindre à grands traits, pour qu'ils fassent une impression forte et durable.

Comédies d'intrigue : Comédies de caractère.

Il y a des comédies d'*intrigue* et des comédies de *caractère*. Les comédies d'intrigue, dit un auteur comique (1), consistent dans un enchaînement d'aventures qui tiennent le spectateur en haleine, et forment un embarras qui croît toujours jusqu'au dénouement. Comme il ne s'agit dans ces sortes de pièces, que de les charger d'incidens, ils en font ordinairement tout le mérite, les mœurs et les caractères n'y étant touchés que superficiellement. Ce genre de comédie, qui demande beaucoup d'imagination, égaie l'esprit, mais sans l'instruire : il amuse et ne va pas jusqu'au cœur.

(1) *Destouches*. Comédie de *l'Envieux*.

Dans l'autre genre de comédie, on présente un caractère dominant, qui fait proprement le sujet de la pièce. Telles sont les comédies de l'*Avare*, du *Glorieux*, du *Menteur*, etc. Le poète peut associer à ce caractère principal d'autres caractères, pour ainsi dire, subalternes, sans que l'action en devienne plus chargée et plus intriguée. C'est ce qu'a fait *Molière* dans le *Misanthrope*, où il a présenté les caractères de la coquette, de la médisante et des petits-maîtres.

Nous avons beaucoup de comédies de caractère *mixte*, c'est-à-dire, formées de plusieurs caractères opposés entr'eux, mais qui sont tous de la même force; de manière qu'il n'y en a aucun qui brille assez pour être distingué des autres, et pour être regardé comme le caractère principal. Tels sont dans l'*Ecole des Maris* de *Molière*, les caractères d'Isabelle, de Sganarelle, d'Ariste et de Léonor; dans l'*Ecole des Femmes*, ceux d'Agnès et d'Arnolphe. Aucun de ces caractères ne domine sur les autres : aucun de ces caractères n'est subalterne ou accessoire.

Action et caractères dans la Comédie.

La comédie étant faite pour peindre les hommes, il faut que l'*action* y soit subordonnée aux *caractères*. Le principal doit seul servir à l'intrigue : c'est de cette source qu'elle doit partir. Le poète

a dû d'abord choisir ce caractère, ensuite imaginer, arranger, distribuer une action propre à le faire connoître et à le développer. Il faut donc que toutes les parties de cette action se rapportent à lui; que tous les incidens, tous les coups de théâtre qui arrivent, même quand il a disparu des yeux du spectateur, ne viennent que de lui, ne tendent qu'à lui, et qu'il soit la cause immédiate de toutes les scènes, de tous les traits qui font rire. C'est ce qu'on voit dans les pièces de Molière et de nos bons comiques. Tout s'y rapporte au principal personnage.

Pour bien traiter ce caractère, qui seul est le principe de l'action, il est bon d'en imaginer et d'en présenter un autre qui lui serve de contraste, et qui le fasse ressortir davantage. C'est un des moyens, comme je l'ai dit plus haut, de bien peindre un vice ou un ridicule. Mais il faut que ce caractère opposé au principal, ne soit ni assez fort ni assez brillant pour partager l'attention et l'intérêt du spectateur. C'est un défaut qu'on a remarqué dans la belle comédie du *Glorieux*. Le caractère de Lisimon, riche bourgeois ennobli, personnage brusque et familier, est presque aussi saillant que celui du comte de Tuffières, ce personnage si vain, si fier de ses aïeux et de sa noblesse. Aussi les plai-

santeries grossières du financier font presque disparoître les traits fins et délicats du Glorieux. Il est donc essentiel que le caractère principal soit le seul caractère dominant; qu'il l'emporte sur tous les autres, et qu'il soit peint de plus fortes couleurs que le caractère même avec lequel on le fait contraster.

Dans les comédies formées de plusieurs caractères qui brillent à-peu-près également, un ou deux de ces caractères sont le principe de l'action. Le poète les a choisis à cette fin, et leur en a opposé d'autres d'une force à-peu-près égale. Dans l'*Ecole des Maris*, les caractères d'Isabelle et de Sganarelle sont le fondement de l'intrigue; dans l'*Ecole des Femmes*, ce sont les caractères d'Agnès et d'Arnolphe. C'est à eux que se rapporte tout ce qui arrive dans le cours de l'action; et c'est par-là même qu'ils sont plus en jeu que tous les autres personnages, auxquels ils donnent le mouvement. Mais aucun de ces caractères ne pouvoit servir de caractère principal, parce qu'aucun d'eux n'a ni assez de force ni assez d'éclat pour dominer sur les autres, et les éclipser entièrement.

Les caractères dans la comédie doivent être toujours présentés dans toute leur intégrité. Je veux dire que le poète ne doit omettre aucun trait qui puisse caractériser parfaitement ses person-

nages, sur-tout le principal. Qu'on se rappelle ici en quoi consiste la belle nature : c'est dans la perfection des objets que présente le poète, de quelque espèce, de quelque genre qu'ils soient. Il faut l'imiter par-tout, cette belle nature, et principalement dans la comédie. C'est là qu'on doit peindre les caractères, non tels qu'ils sont réellement, mais tels qu'ils peuvent être vraisemblablement, et, pour cela, réunir en un seul tous les traits d'un caractère, distribués entre plusieurs membres de la société civile. Les caractères du *Misanthrope*, du *Tartuffe*, de *l'Avare*, de *Molière*, sont composés de ceux de plusieurs misanthropes, de plusieurs hypocrites, de plusieurs avares. Aussi ce sont des tableaux achevés qui nous plaisent, qui nous frappent, qui nous instruisent bien mieux que ne le feroient des personnages parfaitement ressemblans à quelques-uns des misanthropes, des hypocrites, des avares que nous voyons dans la société. Si *Molière* avoit omis un seul trait vraiment caractéristique, le personnage étoit manqué; le tableau n'étoit pas fini.

Le poète doit avoir soin d'observer des gradations dans le développement du caractère du principal personnage. Si celui-ci ne paroît point dans l'exposition du sujet, les personnages qui la font (il est assez indifférent que ce soient

des soubrettes, des valets, ou d'autres acteurs) le feront connoître par leurs discours ou par des récits dont il soit l'objet. Mais quand le nœud est commencé, quand l'intrigue est formée, il doit être peint par des actions. Un trait frappant l'offre d'abord aux yeux du spectateur : un trait plus frappant encore vient tout-à-coup le développer; et l'on en voit une suite de plus forts encore jusqu'au dénouement, où le dernier coup de pinceau montre le caractère dans tout son jour et sous toutes ses faces : c'est le dernier trait ajouté au ridicule. Nos bons comiques n'ont jamais manqué à cette règle : ils l'ont même bien souvent observée, après que le dénouement venoit de se faire. Le *Misanthrope* de *Molière* termine la pièce par ces vers :

Trahi de toutes parts, accablé d'injustices,
Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices,
Et chercher sur la terre un endroit écarté,
Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.

Le *Distrait* de *Regnard* dit à son valet, au moment où son mariage qui fait le dénouement de la comédie, vient d'être arrêté,

Toi, Carlin, à l'instant prépare ce qu'il faut,
Pour aller voir mon oncle et partir au plutôt,

Carlin lui répond :

Laissez votre oncle en paix. Quel diantre de langage !.....
Vous n'y songez donc plus ? Vous êtes marié.

LÉANDRE.

Tu m'en fais souvenir ; je l'avois oublié.

L'*Irrésolu* de *Destouches*, après avoir balancé dans tout le cours de la pièce, entre Célimène et Julie, et s'être à la fin décidé pour celle-ci, dit en sortant pour aller signer le contrat de mariage :

J'aurois mieux fait, je crois, d'épouser Célimène.

Le *Métromane* de *Piron*, venant d'apprendre que sa pièce de théâtre est entièrement tombée par les efforts de la cabale, ferme la scène en disant :

Vous, à qui cependant j'ai consacré mes jours,
Muses, tenez-moi lieu de fortune et d'amours.

Mœurs générales, et mœurs particulières dans la Comédie.

Dans les comédies de caractère, il faut peindre les mœurs *générales* et les mœurs *particulières* des pays. C'est sur ces deux pivots que roulent les intrigues des bonnes comédies des anciens et des modernes. Une pièce de théâtre fondée sur des mœurs générales, est universellement applaudie, et va à la postérité la plus reculée, parce que ces caractères généraux, qui sont comme l'apanage inaliénable de la nature, étant toujours et par-tout les mêmes, la peinture en doit plaire à tous les hommes, dans tous les pays, dans tous les siècles. La comédie de l'*Avare* que *Plaute* a faite, il y a près de deux mille ans, nous intéresse

encore aujourd'hui, et intéressera ceux qui viendront après nous. Il en est de même de l'*Avare* de *Molière*, de son *Tartuffe*, de son *Misanthrope*, du *Joueur*, du *Glorieux*, du *Grondeur* et de plusieurs autres comédies en ce genre, qui ont été presque toutes transportées chez les autres nations de l'Europe. Il en sera de même de toutes les pièces de théâtre, où le poète comique présentera un miroir des vices qui règnent dans tous les temps; où il dessinera ces caractères communs au Grec, au Romain, à l'Espagnol, au Français, à l'Italien, etc.

Les comédies, dont l'intrigue n'est fondée que sur les mœurs particulières, ont, dans leur origine, un succès plus éclatant: mais ce succès n'est que passager ou borné à un pays. Nous lisons avec plaisir l'*Andrienne* et les autres comédies de *Térence*, parce qu'elles sont bien écrites, bien dialoguées, bien conduites. Mais elles ne nous intéressent pas beaucoup par rapport aux caractères, parce que nous n'y voyons que la peinture des mœurs romaines de ce temps-là, dont les mœurs d'aujourd'hui sont bien différentes. Le succès de l'excellente comédie des *Précieuses ridicules* par *Molière*, a été également borné à son siècle et à notre nation, parce que le ridicule qui y est peint, n'a existé que chez nous, et

n'existe plus aujourd'hui. Voilà pourquoi cette pièce n'a été traduite dans aucune langue étrangère : elle ne pouvoit intéresser que les Français.

Des coups de théâtre, et des deux sortes de comique.

Les coups de théâtre ou *surprises* font un très-bel effet dans la comédie. Ce sont des événemens qui arrivent subitement, dans le cours de l'action, sans que le spectateur s'y soit attendu. Le poète doit ici lui faire goûter tout le plaisir d'une vive et agréable surprise, sans choquer néanmoins en aucune manière le bon sens et la raison. Il faut donc que les événemens ne puissent nullement être prévus, et qu'en même temps ils soient vraisemblables, naturels, tirés du fonds de l'intrigue même, et amenés par la situation des personnages; ce qui demande beaucoup d'art et de délicatesse.

Le comique est ce qui fait rire le spectateur. Il y en a de deux sortes; le comique d'*action* et le comique de *pensée*. Le premier est celui qui prend sa source dans l'action même, et qui se trouve dans la situation des personnages. Le second n'est autre chose que les bons mots, les saillies, les plaisanteries qui naissent dans la conversation. Le comique d'*action* ou de situation est sans contredit le meilleur, non-seulement pour instruire, mais encore pour amuser. On ne doit cependant pas exclure le comique de *pensée*; mais il faut bien

se garder de ne s'attacher qu'à celui-là.

Si ce comique de *pensée* faisoit seul le mérite d'une pièce de théâtre, le succès ne pourroit en être que momentané; et l'on ne tarderoit pas à reconnoître dans son auteur le défaut de génie et d'invention, qu'il auroit voulu cacher sous un vain étalage de traits ingénieux et brillans. En effet, tous ces jeux de mots plaisans et badins, toutes ces pensées subtiles, tous ces portraits plus éclatans que vrais, enfin tout ce qu'on appelle du *joli*, parce que c'est exprimé avec esprit et avec grace, peut pour un instant flatter agréablement l'imagination du spectateur, qui admire, en souriant, la délicatesse, la légèreté, le coloris de l'auteur. Mais il s'en faut bien qu'il y trouve un grand fonds d'instruction, et un sujet réel d'amusement, qui sont les deux fins de la bonne comédie. Son esprit ne peut certainement pas y puiser de grandes lumières sur la nature d'un caractère, sur un défaut, sur un ridicule; et son ame, loin d'éprouver un vrai sentiment de joie, loin de s'ouvrir aux transports toujours renaissans d'une gaîté vive et durable, retombe bientôt dans son premier état de dégoût, de langueur et d'affaissement. Ainsi l'on peut dire alors ce que le C. de B*** dit (peut-être avec raison) de la comédie de nos jours, dans

son *Épître sur le Goût*, au duc de *Nivernois*.

> On ne rit plus ; on sourit aujourd'hui,
> Et nos plaisirs sont voisins de l'ennui.

Le comique d'*action*, au contraire, nous amuse autant qu'il nous instruit. C'est là que le poète, en nous montrant son personnage sous le côté ridicule, dévoile au grand jour le caractère, le défaut, le vice qu'il a eu intention de peindre pour nous divertir et pour nous corriger. Loin donc de courir après l'esprit, il ne doit s'attacher qu'à dresser son plan et à conduire son action, de manière que ses personnages se trouvent dans des situations vraiment comiques. Alors il n'aura besoin ni de saillies, ni de bons mots pour exciter le rire du spectateur. Les expressions les plus naturelles, les pensées les plus simples produiront cet effet à cause de la situation du personnage.

Analyse d'une comédie de *Molière*.

Pour avoir un bel exemple de ce comique de situation, d'un coup de théâtre amené avec un art admirable, et généralement de la manière de conduire une pièce, nous n'avons qu'à ouvrir *Molière*. Je choisis préférablement *l'Ecole des Maris*, parce qu'il n'y a presque point de scène qui ne présente une situation. *Bret* a bien raison de dire que cette pièce est le chef-d'œuvre du génie comique

pour les vues, la disposition et la conduite de l'ouvrage.

Il n'y a point dans cette comédie de caractère principal. Il y en a quatre, comme je l'ai déjà dit, qui sont à-peu-près de la même force, qui brillent presqu'également. Les principaux personnages sont Sganarelle, Ariste frères, Isabelle, Léonor sœurs, et Valère, amant d'Isabelle. La scène est dans une place publique.

Acte I. Sganarelle et Ariste ouvrent la scène. Sganarelle est un homme d'un âge un peu avancé, bizarre et singulier dans ses manières, dans son habillement, d'une humeur farouche et sauvage, fuyant toute société, et de plus, est-il dit dans le cours de l'action, ayant un *mauvais œil.* Ariste est un homme d'un sens droit et d'une raison saine : il pense que l'homme sage doit s'accommoder au plus grand nombre, n'avoir rien d'affecté dans ses habits, et suivre l'usage. L'action est préparée dans cette scène par des discours relatifs à la façon de vivre de chacun de ces deux personnages. On va voir le sujet exposé dans celle qui suit.

Isabelle, Léonor, et Lisette suivante de celle-ci, sortent de la maison, pour aller respirer la douceur du beau temps. Sganarelle les appercevant, défend à Isabelle de sortir. Ariste lui demande envain de les laisser aller se promener,

Sganarelle lui répond que les actions d'Isabelle doivent dépendre de lui, puisqu'il est son tuteur; et en parlant des deux sœurs, il dit:

Elles sont sans parens, et notre ami leur père,
Nous commit leur conduite à son heure dernière;
Et nous chargeant tous deux ou de les épouser,
Ou sur notre refus, un jour d'en disposer,
Sur elles, par contrat, nous mit, dès leur enfance,
Et de père et d'époux donner pleine puissance.
D'élever celle-là vous prîtes le souci,
Et moi, je me chargeai du soin de celle-ci.
Selon vos volontés, vous gouvernez la vôtre;
Laissez-moi, je vous prie, à mon gré régir l'autre.

Sganarelle voulant donc épouser Isabelle, prétend qu'enfermée au logis, elle ne s'occupe que des choses du ménage, de recoudre son linge, de tricoter quelques bas, et ne sorte jamais sans avoir qui la veille; car il dit tout nettement à Léonor qu'elle gâte sa pupille. Ariste lui représente que les soins défians et la gêne ne font point la vertu des femmes; mais que l'honneur doit les tenir dans le devoir. Je laisse, poursuit-il en parlant de Léonor, je laisse à son choix liberté tout entière.

Si quatre mille écus de rente bien venans,
Une grande tendresse, et des soins complaisans
Peuvent, à son avis, pour un tel mariage,
Réparer entre nous l'inégalité d'âge,
Elle peut m'épouser; sinon choisir ailleurs.
Je consens que sans moi ses destins soient meilleurs;
Et j'aime mieux la voir sous un autre hyménée,
Que si, contre son gré, sa main m'étoit donnée.

Il ajoute en réponse aux questions que lui fait Sganarelle, que, s'il épouse Léonor, elle aura toujours la liberté d'aller au bal, de fréquenter les lieux d'assemblée, et de voir le monde. Sganarelle le traite de vieux fou, et fait rentrer Isabelle, afin qu'elle n'entende pas, dit-il, cette pratique infâme.

Ariste dit qu'il veut s'abandonner à la foi de celle qu'il aura épousée, et qu'il prétend vivre toujours comme il a vécu. Alors Sganarelle s'écrie qu'il aura bien du plaisir, lorsqu'il le verra trompé par sa femme. Léonor lui proteste qu'Ariste n'aura point à craindre cette disgrace, s'il faut qu'elle en soit l'épouse; mais qu'elle ne répondroit de rien, si elle étoit la sienne. Liselte ajoute qu'il mériteroit bien d'éprouver le sort dont il parle.

Sganarelle, seul, grondant contre cette famille, composée, suivant lui, d'un vieillard insensé, d'une femme coquette, et de valets impudens, prend la résolution de se retirer à la campagne avec sa pupille, afin qu'elle ne perde point les sentimens d'honneur qu'il lui a inspirés. Valère, amant d'Isabelle, vient l'acoster, et lui témoigne qu'étant son voisin, il seroit enchanté de lier connoissance avec lui. Sganarelle lui fait diverses reparties très-brusques, et le laisse. Le jeune homme est désespéré de

voir celle qu'il aime au pouvoir d'un sauvage. Depuis quatre mois, dit-il à son valet, il la suit par-tout, sans avoir pu trouver un moment pour lui parler. Isabelle l'a vu; mais a-t-elle compris le langage de ses yeux? Connoît-elle et approuve-t-elle l'excès de son amour? Que faire pour le savoir? Il entre chez lui avec son valet, pour y mieux rêver.

Acte II. Isabelle venant montrer à son tuteur le logis de Valère, dit à part:

O ciel! sois-moi propice, et seconde en ce jour
Le stratagême adroit d'un innocent amour.

Et un peu après, en s'en allant:

Je fais pour une fille un projet bien hardi:
Mais l'injuste rigueur dont envers moi l'on use,
Dans tout esprit bien fait, me servira d'excuse.

Sganarelle, seul, frappe à la porte de Valère. Après un jeu de théâtre plaisant, qui consiste dans l'offre que Valère fait à Sganarelle d'entrer dans sa maison, ou de faire apporter des siéges, et dans bien des cérémonies qu'ils font l'un et l'autre pour se couvrir, le tuteur lui dit qu'il sait qu'il aime Isabelle, qui lui en a fait elle-même la confidence, et qui *de plus*, dit-il, *m'a chargé de vous donner avis*,

Que depuis que par vous tous ses pas sont suivis,
Son cœur qu'avec excès votre poursuite outrage,
N'a que trop de vos yeux entendu le langage;
Que vos secrets desirs lui sont assez connus;

Et que c'est vous donner des soucis superflus,
De vouloir davantage expliquer votre flamme,
Qui choque l'amitié que me garde son ame.

VALÈRE.

C'est elle, dites-vous, qui de sa part vous fait....

SGANARELLE.

Oui, vous venir donner cet avis franc et net,
Et qu'ayant vu l'ardeur dont votre ame est blessée,
Elle vous eût plutôt fait savoir sa pensée,
Si son cœur avoit eu dans son émotion
A qui pouvoir donner cette commission.

.....

VALÈRE, *bas à son valet.*

Ergaste, que dis-tu d'une telle aventure ?

SGANARELLE, *bas.*

Le voilà bien surpris.

ERGASTE, *bas à Valère.*

Selon ma conjecture,
Je tiens qu'elle n'a rien de déplaisant pour vous ;
Qu'un mystère assez fin est caché là-dessous,
Et qu'enfin cet avis n'est pas d'une personne
Qui veuille voir cesser l'amour qu'elle vous donne.

Valère et Ergaste s'étant retirés, Sganarelle appelle Isabelle, qui en entrant, dit tout bas :

J'ai peur que mon amant, plein de sa passion,
N'ait pas de mon avis compris l'intention ;
Et j'en veux, dans les fers où je suis prisonnière,
Hasarder un qui parle avec plus de lumière.

Sganarelle lui rend compte de sa commission, et lui dit qu'il a lieu de croire que son amant abandonnera ses vues. J'ai bien peur du contraire, lui répond Isabelle ; et elle lui raconte qu'à peine étoit-il sorti du logis, que s'étant mise à

la fenêtre pour prendre l'air, elle a vu un jeune homme, qui en lui donnant le bon jour de la part de Valère, a jeté dans sa chambre une boîte qui renferme une lettre cachetée, qu'elle veut lui faire reporter. Sganarelle se charge avec joie de cette commission, et veut décacheter la lettre. Ah ciel! gardez-vous bien de l'ouvrir, dit Isabelle.

Lui voulez-vous donner à croire que c'est moi ?
Une fille d'honneur doit toujours se défendre
De lire les billets qu'un homme lui fait rendre.

Sganarelle juge qu'elle a raison, et trouve que les leçons qu'il lui a données, ont germé dans son cœur, et qu'enfin elle se montre digne d'être sa femme. Il va frapper à la porte de Valère, remet à Ergaste cette boîte, et se retire. Valère entre, ouvre la boîte, et lit la lettre suivante.

Cette lettre vous surprendra sans doute; et l'on peut trouver bien hardi pour moi et le dessein de vous l'écrire, et la manière de vous la faire tenir : mais je me vois dans un état à ne plus garder de mesure. La juste horreur d'un mariage dont je suis menacée dans six jours, me fait hasarder toutes choses ; et dans la résolution de m'en affranchir par quelque voie que ce soit, j'ai cru que je devois plutôt vous choisir que le désespoir. Ne croyez pas pourtant que vous soyez rede-

vable de tout à ma mauvaise destinée. Ce n'est pas la contrainte où je me trouve, qui a fait naître les sentimens que j'ai pour vous; mais c'est elle qui en précipite le témoignage, et qui me fait passer sur des formalités où la bienséance du sexe oblige. Il ne tiendra qu'à vous que je sois à vous bientôt; et j'attends seulement que vous m'ayez marqué les intentions de votre amour, pour vous faire savoir la résolution que j'ai prise. Mais sur-tout songez que le temps presse, et que deux cœurs qui s'aiment, doivent s'entendre à demi-mot.

Sganarelle étant revenu, tient à Valère des propos railleurs sur ses prétendus desseins. Celui-ci rend justice ironiquement au mérite du tuteur, et lui dit qu'il n'a plus garde de rien espérer. Mais la seule grace qu'il lui demande, c'est de dire à Isabelle qu'en l'aimant, il n'a jamais pensé à rien qui pût blesser son honneur, et que tout son desir étoit de l'obtenir pour femme. Sganarelle rapporte ce discours à Isabelle, qui feignant d'être irritée contre Valère, réplique à son tuteur que ses intentions ne pouvoient pas être bonnes, puisqu'elle a appris qu'ayant vu sa lettre méprisée, il vouloit l'enlever. Elle le prie d'aller accabler de reproches ce téméraire amant, et de lui dire qu'il nieroit envain ce qu'il a résolu de faire, parce qu'on le sait très-

sûrement. Nouvelle commission que Sganarelle va exécuter avec la plus grande joie, s'applaudissant toujours d'avoir trouvé dans sa femme future une personne si sage et si vertueuse. Valère paroissant douter de la vérité de ce que lui dit Sganarelle, voulez-vous, lui réplique celui-ci,

Voulez-vous qu'elle-même elle explique son cœur?
J'y consens volontiers pour vous tirer d'erreur.
Suivez-moi; vous verrez s'il est rien que j'avance,
Et si son jeune cœur entre nous deux balance.

(Voilà ce coup de théâtre, cette surprise si bien ménagée. Qui se seroit attendu à voir ici une scène entre les deux amans?) Sganarelle amène donc sa pupille à Valère. Elle dit particulièrement dans cette scène :

Oui, je veux bien qu'on sache, et j'en dois être crue,
Que le sort offre ici deux objets à ma vue,
Qui m'inspirant pour eux différens sentimens,
De mon cœur agité font tous les mouvemens.
L'un par un juste choix où l'honneur m'intéresse,
A toute mon estime et toute ma tendresse;
Et l'autre pour le prix de son affection,
A toute ma colère et mon aversion.
La présence de l'un m'est agréable et chère;
J'en reçois dans mon ame une allégresse entière;
Et l'autre par sa vue inspire dans mon cœur
De secrets mouvemens et de haine et d'horreur.
Me voir femme de l'un est toute mon envie;
Et plutôt qu'être à l'autre on m'ôteroit la vie.
Mais c'est assez montrer mes justes sentimens,
Et trop long-temps languir dans ces rudes tourmens.
Il faut que ce que j'aime, usant de diligence,
Fasse à ce que je hais perdre toute espérance,
Et qu'un heureux hymen affranchisse mon sort,
D'un supplice pour moi plus affreux que la mort.

. . . . . .
. . . . . Je sais qu'il est honteux
Aux filles d'expliquer si librement leurs vœux.
. . . . . Mais en l'état où sont mes destinées,
De telles libertés doivent m'être données ;
Et je puis sans rougir faire un aveu si doux
A celui que déjà je regarde en époux.

Le bon Sganarelle interprète ce discours en sa faveur. Valère l'entend comme il doit l'entendre, et dit à Isabelle :

Hé bien, madame, hé bien, c'est s'expliquer assez.
Je vois par ce discours de quoi vous me pressez ;
Et je saurai dans peu vous ôter la présence
De celui qui vous fait si grande violence.

Le tuteur ne peut s'empêcher de plaindre Valère. *Pauvre garçon*, dit-il, *sa douleur est extrême.* Il porte même sa pitié jusqu'à l'embrasser au moment où il se retire. Sganarelle est si sensible aux prétendus témoignages d'amitié que lui donne Isabelle, qu'il veut hâter son mariage, et le fixe au jour suivant.

Acte III. Isabelle, pour qui ce mariage fatal est plus à craindre que le trépas même, sort de sa chambre aussitôt qu'il fait nuit. Son tuteur qui la rencontre, lui témoigne sa surprise de la voir si tard dans la rue. Isabelle qui n'est pas long-temps à trouver une excuse, lui dit que sa sœur l'a obligée de sortir de sa chambre, où elle est actuellement, parce qu'elle aime éperduement Valère depuis plus d'un an : ils s'étoient même

donné parole pour s'épouser. Léonor ayant appris que cet amant rebuté d'Isabelle, est sur le point de partir, et voulant rompre ce départ, l'a priée de souffrir qu'elle entretînt ce soir Valère sous le nom d'Isabelle, par la petite rue où la chambre de celle-ci répond, et lui donnât quelques espérances, pour l'engager à rester. Elle m'a tant priée, poursuit Isabelle,

A tant versé de pleurs, tant poussé de soupirs,
Tant dit qu'au désespoir je porterois son ame,
Si je lui refusois ce qu'exige sa flamme,
Qu'à céder malgré moi mon cœur s'est vu réduit;
Et pour justifier cette intrigue de nuit,
Où me faisoit du sang relâcher la tendresse,
J'allois faire avec moi venir coucher Lucrèce,
Dont vous me vantez tant les vertus chaque jour.

Sganarelle loin d'approuver cela, veut aller chasser Léonor. Isabelle le prie de ne point lui faire un si cruel affront, et de permettre qu'elle aille elle-même la faire sortir. Son tuteur y consent. Isabelle le prie sur-tout de se bien cacher et de ne rien dire à Léonor quand elle sortira. Elle rentre dans la maison; et parlant à haute voix, elle fait semblant de renvoyer sa sœur, et sort dans le même instant. Sganarelle la prenant pour Léonor, va fermer à clef la porte, de peur que cette Léonor ne revienne: il la suit d'un peu loin, et voit qu'elle va au logis de Valère, lorsque celui-ci sort brusquement dans le dessein de tenter quelque

entreprise. Isabelle lui dit aussi-tôt de ne point faire de bruit, et se nomme. Sganarelle entendant le nom d'Isabelle, dit :

Vous en avez menti, chienne, ce n'est pas elle.
De l'honneur que tu fuis, elle suit trop les loix,
Et tu prends faussement et son nom et sa voix.

Isabelle dit à Valère qu'à moins de le voir par le mariage..... Valère l'interrompt, lui protestant que c'est là son unique desir, et que dès le lendemain, il ira recevoir sa main où elle voudra. *Pauvre sot qui s'abuse*, dit à part Sganarelle.

Les deux amans étant entrés dans la maison, le tuteur veut les faire surprendre, et va frapper à la porte d'un commissaire qui arrive avec un notaire. Il les fait entrer au logis de Valère, et va lui-même chercher Ariste. Il lui demande d'un ton railleur où est sa Léonor. Celui-ci répond qu'il croit qu'elle est au bal chez son amie. Sganarelle après quelques plaisanteries amères, lui dit que le bal de sa pupille est chez monsieur Valère, où il l'a vue lui-même entrer, et que l'honneur l'a aussi-tôt engagé à faire venir un commissaire et un notaire pour les marier. Ariste, qui n'a jamais gêné en rien sa pupille, ne peut croire qu'elle se soit jetée dans cette intrigue à son insu. Le commissaire reve-

nant avec le notaire, dit que la force ne doit pas ici être employée, si les deux tuteurs consentent au mariage des deux amans, parce qu'ils sont eux-mêmes portés à s'épouser, et que Valère a déjà signé le contrat. Celui-ci se met à la fenêtre, pour confirmer la proposition du commissaire. *Il ne s'est point encore détrompé d'Isabelle*, dit Sganarelle bas à part; *profitons de l'erreur.* Il presse Ariste de signer. Celui-ci ne comprenant rien à ce mystère, parce que Valère parle d'Isabelle, et Sganarelle de Léonor, signe cependant, ainsi que son frère. Aussi tôt arrive Léonor avec sa suivante. Ariste lui fait de doux et tendres reproches sur son prétendu procédé. Léonor étonnée lui répond:

Je ne sais pas sur quoi vous tenez ce discours:
Mais croyez que je suis la même que toujours,
Que rien ne peut pour vous altérer mon estime,
Que toute autre amitié me paroîtroit un crime,
Et que, si vous voulez satisfaire mes vœux,
Un saint nœud dès demain nous unira tous deux.

Sganarelle n'est pas peu surpris d'entendre cette réponse. Il l'est encore bien davantage lorsqu'il voit paroître Valère, et Isabelle, qui demande pardon à sa sœur d'avoir emprunté son nom, pour faire réussir son stratagème. Le tuteur confondu, ne sort de l'accablement dans lequel il étoit plongé, que pour lancer les plus fortes malédictions con-

tre les femmes, et se retire comme un furieux.

L'analyse d'une pièce de théâtre ne peut pas donner une parfaite idée de la manière dont elle est conduite. Il faut lire la pièce même, pour bien voir et bien sentir l'art avec lequel le poète a lié et filé les scènes, a ménagé et présenté les situations, a excité et gradué l'intérêt. Cependant on a pu voir, dans l'analyse de celle-ci, que le premier acte ne renferme en grande partie que des discours qui font connoître les personnages, et qu'il n'y a pas beaucoup d'action : c'est ce qu'il ne faut pas non plus. Il suffit que les caractères y soient bien annoncés, et les machines préparées. Mais on a vu dans le second et le troisième acte, que les caractères s'y développent successivement pour se montrer à la fin dans tout leur jour ; que l'action y est vive, pressée, qu'elle marche avec la plus grande rapidité, sans qu'elle soit jamais interrompue, sans qu'elle s'éloigne un seul instant de son terme; que les situations s'y succèdent aussi très-rapidement, et que l'une y amène toujours l'autre, jusqu'à l'entier dénouement, de la manière la plus vraisemblable et la plus naturelle. C'est à de pareils modèles que doit s'attacher le poète comique. Il faut qu'il les feuillette, qu'il les lise nuit et jour, comme le disoit

Horace aux Romains, en parlant des excellens ouvrages de théâtre que les Grecs ont laissés.

Différens genres de comique.

La comédie se divise selon les sujets qu'elle traite. Si le poète peint les vices et les ridicules des grands, c'est le *haut comique* ou le *comique noble*. S'il peint ceux de la bourgeoisie, c'est le *comique bourgeois*. S'il peint ceux du peuple, c'est le *bas comique*.

Les ridicules et les vices des grands sont à peine visibles, parce qu'ils sont colorés par le vernis de la politesse, qui en fait presque des hommes aimables. Ces ridicules ont même quelque chose de si imposant, qu'ils paroissent ne pouvoir être un objet de plaisanterie. C'est au poète à les mettre en jeu, à les faire ressortir par les situations et les contrastes.

Les prétentions déplacées, les faux airs, et les autres ridicules de la bourgeoisie ne sont pas rares, et sont bien moins encore difficiles à saisir : ils prêtent merveilleusement au comique. Il suffit de les peindre suivant les règles de l'art.

Le bas comique, qui n'est qu'une imitation des mœurs du bas peuple, a sa finesse et ses graces. Il faut qu'il y ait de la délicatesse et de l'honnêteté ; et l'on ne doit pas le confondre avec le comique grossier. Qu'une soubrette

dans *le Dépit amoureux* de *Molière*, dise à un valet avec lequel elle se brouille : *voilà ton demi cent d'épingles de Paris ;* c'est du bas comique. Mais que ce valet lui dise : *je voudrois pouvoir rejeter le potage que tu me fis manger, pour n'avoir rien à toi ;* c'est du comique grossier.

Ces trois genres peuvent se trouver dans une même pièce, et ne servent qu'à se donner réciproquement une nouvelle force. Le *Misanthrope* est tout entier dans le haut comique. La comédie de *l'Ecole des Femmes*, et celle du *Bourgeois Gentilhomme*, offrent le comique bourgeois et le bas comique ; la première dans le contraste de l'imbécillité d'Alain et de Georgette, avec l'ingénuité d'Agnès ; la seconde dans le contraste de la grossièreté de Nicole, avec les prétentions impertinentes et l'éducation forcée de M. Jourdain. Les trois genres sont mêlés et contrastent entre eux dans *le Festin de Pierre*, où l'on voit deux villageoises crédules, se laisser séduire par un scélérat dont la magnificence les éblouit.

Pour réussir dans ces trois genres, il faut bien étudier et bien connoître les mœurs de tous les états. Le haut comique sur-tout exige l'étude la plus sérieuse et la plus réfléchie des mœurs du grand monde. Mais quel que soit

le genre qu'embrasse le poète, il ne pourra jamais s'y distinguer, sans avoir une connoissance profonde de la nature et du cœur humain.

Que la nature donc soit votre étude unique,
Auteurs qui prétendez aux honneurs du comique.
Quiconque voit bien l'homme, et d'un esprit profond
De tant de cœurs cachés a pénétré le fond,
Qui sait bien ce que c'est qu'un prodigue, un avare,
Un honnête homme, un fat, un jaloux, un bizarre,
Sur une scène heureuse, il peut les étaler,
Et les faire à nos yeux vivre, agir et parler.
Présentez-en par-tout les images naïves:
Que chacun y soit peint des couleurs les plus vives.
La nature féconde en bizarres portraits,
Dans chaque ame est marquée à de différens traits....
Etudiez la cour et connoissez la ville;
L'une et l'autre est toujours en modèles fertile (1).

Comique larmoyant.

On a introduit depuis quelques années sur notre théâtre un autre genre de comique, auquel on donne le nom de *larmoyant*. Le poète y présente, dans tout le cours de l'action, ou dans quelques parties seulement, des situations propres à exciter les passions et à faire verser des larmes. Je dis *dans quelques parties seulement*, parce que bien souvent on y passe du comique au tragique, d'une reconnoissance attendrissante au badinage d'une soubrette, ou d'un petit-maître.

Les bons littérateurs, loin d'approuver ce genre, ont toujours desiré qu'il

(1) *Boileau.* Art Poét. ch. III.

fût entièrement banni de notre scène. Ils pensent avec Boileau que

Le comique, ennemi des soupirs et des pleurs,
N'admet point dans ses vers de tragiques douleurs (1).

Fondés sur ce principe, ils prétendent, avec juste raison, que le théâtre comique est de sa nature consacré à peindre le ridicule; qu'il n'a jamais été connu sous une autre idée; que jamais les spectateurs ne se sont proposé d'entendre une comédie pour être attendris; qu'il est vrai que la tristesse et la compassion ont lieu dans les actions de la vie commune; mais que c'est par le côté ridicule, et non par ces endroits, que la comédie doit les imiter; que le plaisir que donne le pathétique qui caractérise le comique larmoyant, n'est point celui qui convient à la véritable comédie; qu'il n'est point dans la nature qu'on passe rapidement de ce qui fait rire à ce qui arrache les larmes, et que c'est, en quelque façon, défigurer l'ame, que de la rendre en un même instant capable des contrariétés les plus frappantes, en lui faisant éprouver deux sentimens opposés, la douleur et la joie; qu'enfin le nom de comédie ne convient nullement à des pièces de ce genre, parce

(1) *Boileau.* Art Poét. ch. III.

que la comédie a toujours été regardée comme l'imitation d'une action prise dans la vie commune, et propre à instruire, non pas en remuant les grandes passions, non pas en excitant la terreur et la pitié; mais en peignant le ridicule d'une manière vive et propre à faire rire. Ils ajoutent que, si ce prétendu comique dominoit sur notre scène, ce seroit une preuve de la décadence du goût, et que nous perdrions bientôt celui de la bonne comédie.

Voltaire a fait des comédies *larmoyantes;* et cependant il paroît bien loin d'approuver ce genre de comique. Un académicien de la Rochelle, dit-il dans sa préface de *Nanine*, publia une dissertation ingénieuse et approfondie sur cette question qui semble partager depuis quelques années la littérature; savoir s'il est permis de faire des comédies attendrissantes? Il paroît se déclarer fortement contre ce genre, dont la petite comédie de *Nanine* tient beaucoup en quelques endroits. Il condamne avec raison tout ce qui auroit l'air d'une tragédie bourgeoise. En effet que seroit-ce qu'une intrigue tragique entre des hommes du commun? Ce seroit seulement avilir le cothurne; ce seroit manquer à-la-fois l'objet de la tragédie et de la comédie; ce seroit une espèce bâtarde, un monstre, né de l'impuis-

sance de faire une comédie et une tragédie véritable. Peut-être, dit-il ailleurs, les comédies héroïques sont-elles préférables à ce qu'on appelle *Tragédie bourgeoise* ou *la Comédie larmoyante*. En effet cette comédie larmoyante, absolument privée de comique, n'est au fond qu'un monstre, né de l'impuissance d'être plaisant ou tragique.

L'abbé *des Fontaines*, dans ses *observations sur des écrits modernes*, avoit dit avant *Voltaire* : c'est la foiblesse, l'impuissance, la stérilité de nos auteurs, qui ont fait inventer les comédies larmoyantes, parce qu'il ne faut pour cela ni esprit ni génie. On prend un roman, une historiette déjà toute disposée dans son nœud et dans son dénouement : avec peu de changement on l'ajuste à la scène ; et voilà une comédie à la mode. La Muse mercenaire croit avoir égalé ou surpassé celle de *Molière* ou de *Regnard* : elle mesure ses talens sur ses profits.

Ce sentiment des bons littérateurs peut être fortifié par celui d'un grand prince, qui a su mêler aux soins du gouvernement de ses peuples, l'étude et la culture des lettres. « Ce genre, dit le R. de P., dans une lettre à *Voltaire*, au sujet de *Nanine*, ce genre ne m'a jamais plû. Je conçois bien qu'il y a beaucoup de spectateurs

qui aiment beaucoup mieux entendre des douceurs à la comédie, que d'y voir jouer leurs défauts, et qui sont intéressés à préférer un dialogue insipide à cette plaisanterie fine qui attaque les mœurs : rien n'est plus désolant que de ne pouvoir être impunément ridicule. Ce principe posé, il faut renoncer à l'art charmant des *Terence*, des *Plaute*, des *Molière*, et ne se servir du théâtre que comme d'un bureau général de fadeurs.... Mais mon zèle pour la bonne, pour la véritable comédie va si loin, que j'aimerois mieux y être joué, que de donner mon suffrage à ce monstre bâtard, que le mauvais siècle a remis au monde ».

On a donné le nom de *Comédies héroïques*, à celles où l'on a introduit des princes et des rois. Mais elles ne sont pas plus de vraies comédies, que celles dont je viens de parler, parce que la comédie, on ne sauroit trop le répéter, se borne à représenter les mœurs des hommes dans une condition privée.

Il y a des *Comédies-ballets* qu'on joue sur le Théâtre Français. Ce sont des pièces, dont les intermèdes sont remplis par des pantomimes, ou par des chants et des danses. Telle est le *Malade Imaginaire* de *Molière*.

Style de la Comédie.

Le style familier est celui auquel

les Grecs et les Latins se sont toujours attachés dans la comédie : ils n'ont jamais franchi les bornes du discours naturel. Nos bons comiques, et surtout notre admirable *Molière*, se sont parfaitement conformés à cette règle dictée par le goût. Les imiter, et tâcher de les égaler, est une loi, à laquelle le poète comique doit rigoureusement s'astreindre, s'il veut que ses ouvrages causent le même plaisir au lecteur et au spectateur. Il faut que son syle soit simple, facile, et approchant de la conversation, sans que pourtant il soit jamais lâche, rampant et décousu. Les expressions doivent être vives et choisies, mais jamais pompeuses et magnifiques : point de grands mots, point de figures éclatantes et soutenues. Les pensées doivent être fines et délicates, mais toujours justes, toujours vraies, toujours rendues par des expressions naturelles, et avec assez de clarté, pour que les spectateurs d'une médiocre intelligence puissent les bien comprendre. Une métaphysique subtile, un dialogue semé de traits pétillans qui décèlent dans l'écrivain la fureur du bel-esprit, une diction affectée et précieuse par un excès de délicatesse, sont insupportables dans la comédie, et sont toujours regardés par les vrais connoisseurs comme une marque sûre, comme

l'effet du goût le plus dépravé. Le poète parle pour tous les spectateurs que renferment les diverses classes de la société. Par conséquent il doit parler la langue de tous les états, c'est-à-dire, se faire également entendre du bourgeois et de l'homme de cour, de l'ignorant et du savant. En un mot, soigneux de ne s'attacher qu'au vrai, il ne doit jamais s'écarter de la nature dans sa manière de penser et de s'exprimer.

Mais observons que par le style naturel, on doit entendre ici, comme dans toute autre production littéraire, un style convenable et proportionné à la nature du sujet, à la qualité du personnage, et à la situation où il se trouve. Voilà pourquoi la comédie élève quelquefois le ton ; c'est dans des sujets d'une certaine importance. Voilà pourquoi un vieillard parle quelquefois avec feu et avec emphase, suivant l'expression d'*Horace ;* c'est lorsqu'il est indigné contre son fils. Venons à un exemple sensible que m'offre la belle comédie de *la Métromanie* par *Piron.*

Un jeune homme né avec une imagination vive, est possédé de la manie des vers. Toutes les faveurs de la fortune, tout l'éclat imposant des dignités, toutes les douceurs d'un amour pur et honnête ne sont rien à ses yeux, en comparaison de

de la gloire dont se couvre le grand poète. N'est-il pas naturel qu'il parle avec chaleur et avec véhémence de cet art, dont il fait ses délices, et si propre à échauffer l'imagination de celui qui le cultive ? On ne sera donc pas surpris qu'il prenne un ton si élevé, en disant :

Ce mélange de gloire et de gain m'importune.
On doit tout à l'honneur et rien à la fortune.
Le nourrisson du Pinde, ainsi que le guerrier,
A tout l'or du Pérou préfère un beau laurier.
L'avocat se peut-il égaler au poète ?
De ce dernier la gloire est durable et complète :
Il vit long-temps après que l'autre a disparu.
Scarron même aujourd'hui l'emporte sur *Patru*.
Vous parlez du barreau d'Athènes et de Rome,
Lieux propres autrefois à former un grand homme.
L'encre de la chicane et sa barbare voix
N'y défiguroient point l'éloquence et les loix.
Que des traces du monstre on purge la tribune ;
J'y monte, et mes talens voués à la fortune,
Jusqu'à la prose encor voudront bien déroger.
Mais l'abus ne pouvant sitôt se corriger,
Qu'on me laisse à mon gré, n'aspirant qu'à la gloire,
Des titres du Parnasse ennoblir ma mémoire,
Et primer dans un art plus au-dessus du droit,
Plus grave, plus sensé, plus noble qu'on ne croit.
Le vice impunément, dans le siècle où nous sommes,
Foule aux pieds la vertu si précieuse aux hommes.
Est-il pour un esprit solide et généreux,
Une cause plus belle à plaider devant eux ?
Que la fortune donc me soit mère ou marâtre ;
C'en est fait, pour barreau je choisis le théâtre ;
Pour client, la vertu ; pour loix, la vérité,
Et pour juge, mon siècle et la postérité.

. . . . . .

Ma vertu donc se borne au mépris des richesses ;
A chanter des héros de toutes les espèces ;
A sauver, s'il se peut, par mes travaux constans,
Et leurs noms et le mien des injures du temps.
Infortuné ! je touche à mon cinquième lustre,
Sans avoir publié rien qui me rende illustre ;

On m'ignore; je rampe encore à l'âge heureux,
Où *Corneille* et *Racine* étoient déjà fameux.

L'oncle de ce jeune homme lui représente qu'aujourd'hui on ne fait que glaner où ces rares génies moissonnoient à leur aise. Il est encore naturel que le jeune poète alors transporté d'un vif et noble enthousiasme, lui réponde :

Ils ont dit, il est vrai, presque tout ce qu'on pense.
Leurs écrits sont des vols qu'ils nous ont faits d'avance.
Mais le remède est simple : il faut faire comme eux,
Ils nous ont dérobé; dérobons nos neveux,
Et tarissant la source où puise un beau délire,
A la postérité ne laissons rien à dire.
Un démon triomphant m'élève à cet emploi :
Malheur aux écrivains qui viendront après moi.

Mais la cabale et la satire se déchaînent contre les meilleurs écrivains. Des dégoûts affreux vont être le partage du jeune métromane. Il n'en est pas ébranlé: il les bravera ; et il peut dire en un langage riche et pompeux :

Que peut contre le roc une vague animée?
Hercule a-t-il péri sous l'effort de Pygmée?
L'Olympe voit en paix fumer le mont Etna.
Zoïle contre *Homère* en vain se déchaîna,
Et la palme du *Cid*, malgré la même audace,
Croît et s'élève encore au sommet du Parnasse.

Voilà un style, qui, dans tout son éclat et toute son élévation, ne s'écarte nullement de la nature. Un langage figuré devoit être celui d'un jeune poète, même dans la simple conversation, lorsqu'on vouloit déprimer à ses yeux un

art qu'il met au-dessus de tous les arts.

Le style de la comédie, quel que soit le ton qu'on prenne, sera donc vraiment simple et naturel, si l'on fait parler un personnage, comme on doit supposer qu'il parle (lorsqu'il parle bien) dans la société ordinaire. Ainsi les trois genres de comique que nous avons distingués, et qui sont marqués par la condition des personnages agissans, doivent servir de base à l'élocution dans la comédie. On sait quelle est la manière de s'exprimer des grands, des bourgeois, des hommes du peuple. On n'a qu'à y ajouter plus de choix, plus de précision, plus de vivacité, plus de sel, plus de gaîté.

Au reste, les exemples en cette matière sont indispensables et instruisent bien mieux que tous les préceptes. Il ne s'agit que de choisir un bon modèle, un guide sûr qui ne puisse pas nous égarer; et le meilleur est sans contredit *Molière*. Il faut donc lire principalement, pour le style du *haut comique*, la 5e scène du 2e acte, et la 3e scène du 4e acte du *Misanthrope*: pour le style du *comique bourgeois*, les 6e et 7e scènes des *Femmes savantes*: pour le style du *bas comique*, la scène 4e du 4e acte du *Dépit amoureux*. Mais dans celle-ci, il ne faudra pas s'arrêter aux détails du *morceau de*

fromage et du *potage*, qui, comme je l'ai déja dit, sont du comique grossier. Ces scènes, que je me borne à indiquer ici, parmi une infinité d'autres de ses comédies, réunissent à la propriété du style, la beauté du dialogue, et le sel du vrai comique.

Poètes comiques.

Nous devons aux Grecs l'invention de l'art dramatique. La comédie et la tragédie furent, dans leurs commencemens, confondues ensemble. Elles n'étoient l'une et l'autre qu'un chant de plusieurs personnes qui formoient un chœur. *Thespis*, natif d'Icarie, île de l'Archipel, et qui vivoit l'an 536 avant J. C., y jeta un personnage qui parloit seul. Ses acteurs barbouillés de lie, se promenant dans les campagnes sur un tombereau, chantoient les louanges de Bacchus et railloient les passans. Bientôt on sépara le sérieux du burlesque; alors la comédie et la tragédie eurent chacune leur objet particulier. Les poètes qui, du temps même de *Thespis*, introduisirent dans la première un certain nombre de personnages, et l'élevèrent sur un théâtre décent, en lui donnant un ordre régulier, furent *Chionidès*, *Magnès* et *Phormis*. Il ne nous est rien resté de leurs ouvrages.

On distingue trois espèces ou trois âges dans la comédie grecque; la *vieille*, la *moyenne* et la *nouvelle*. Dans la *vieille*

comédie, qui commença vers le temps de la mort de Thespis, les poètes n'inventoient ni les sujets ni les noms. Ils mettoient sur la scène des aventures réelles, des caractères connus; ils représentoient au naturel les vices, les ridicules vrais ou supposés d'un citoyen, d'un magistrat, d'un des hommes les plus considérables de la république; et le principal acteur en portoit le nom. C'est de cette manière que le vertueux *Socrate* fut joué dans les *Nuées* d'*Aristophane*. On poussa même la licence jusqu'à attaquer la religion et les dieux.

Lamaque, général des Athéniens, rendit, vers l'an 404 avant J. C. un décret, par lequel il fut défendu aux poètes comiques d'employer des noms connus. Alors à la *vieille* comédie succéda la *moyenne*. Les noms y étoient supposés; mais les sujets étoient véritables. Sous ces noms imaginaires, les poètes peignoient si bien le caractère et les mœurs des personnes qui étoient l'objet de leur satire, qu'on ne pouvoit s'y méprendre. D'ailleurs les acteurs étoient revêtus d'habits de même forme, de même couleur que ceux de ces particuliers ridiculisés, et portoient des masques moulés sur leur visage.

Alexandre s'étant rendu maître de la Grèce, proscrivit entièrement, vers l'an 335 avant J. C., toutes ces licences scan-

daleuses. Les poètes à qui il ne fut plus permis de présenter des aventures réelles, furent donc obligés de recourir à des sujets purement imaginés. La comédie devint alors la satire générale des vices et des ridicules, et parut à-peu-près dans l'état où nous la voyons aujourd'hui. C'est ce qu'on appelle la comédie *nouvelle*.

Parmi le grand nombre des poètes qui se distinguèrent dans la *vieille* comédie, *Aristophane*, né à Linde, dans l'île de Rhodes, vers l'an 455 avant J. C., est le seul dont les ouvrages nous soient parvenus. On y trouve aussi quelques pièces da la comédie *moyenne*. Ce poète avoit un génie libre, gai, et vraiment comique; il saisissoit très-bien le ridicule et le rendoit de même : ses comédies sont pleines de vivacité et de saillies. Mais il ne sut se prescrire aucune borne. On concevroit à peine l'audace avec laquelle il blesse la pudeur, outrage les dieux mêmes. Il n'est pas possible de le lire, sans voir à découvert le satirique par méchanceté, le libertin par corruption de mœurs, l'impie par principe. Aussi le P. *Brumoi* s'est contenté, dans son *Théâtre des Grecs*, de donner une analyse de ses pièces. Nulle plume, dit-il, fût-elle païenne et cynique, n'oseroit produire au grand jour les horreurs que j'ai dérobées aux yeux des lecteurs. Ma-

dame *Dacier* n'a traduit que son *Plutus* et ses *Nuées*, et *Boivin* ses *Oiseaux*. *Poinsinet de Sivry* a traduit toutes ses comédies, partie en vers, partie en prose; mais il a été obligé de laisser des actes entiers, dont la licence est extrême.

Ménandre, né à Athènes, vers l'an 342 avant J. C., et surnommé *le prince de la comédie nouvelle*, ne nous est connu que par des fragmens, qui nous font juger que *Plutarque* avoit bien raison de préférer ses comédies à celles d'Aristophane. On voit dans ces morceaux une peinture toujours vive, exacte et décente, une satire toujours fine et délicate des vices et des ridicules. Ils ont été traduits à la suite du théâtre d'Aristophane, par *Poinsinet de Sivry*, qui y a joint ceux de *Philémon*, poète comique, fils d'un autre *Philémon*, contemporain et rival de *Ménandre*. Les ouvrages de ce dernier *Philémon* ont été perdus, ainsi que ceux de *Diphile*, qui se rendit célèbre dans la même espèce de comédie.

Livius Andronicus, Grec de naissance, fut à Rome le créateur du théâtre comique, vers l'an 240 avant J. C. Très-peu de temps après cette époque, plusieurs Romains, parmi lesquels on distingue *Ennius*, s'exercèrent dans la comédie latine, et lui ôtèrent de plus en plus sa première rudesse. Mais elle n'étoit encore qu'une farce indécente et

grossière, lorsque parut *Plaute*, et après lui *Térence*, qui la portèrent au plus haut point de perfection où on l'ait vue chez les Romains.

Plaute né à Sarsine dans le duché d'Urbin d'aujourd'hui, vers l'an 230 avant J. C., avoit le même génie qu'*Aristophane*, le prit pour modele, et tomba dans un de ses excès. Il n'y a aucune de ses pièces, qui ne soit semée de bouffonneries, de turlupinades, et de traits licencieux. Mais elles sont toutes pleines d'action, de mouvement et de feu. Avec quelle énergie, avec quelle vérité il peint l'avare ! Ce poète, dont la diction est presque toujours aisée, naïve et coulante, avoit toute la force et toute la vivacité du comique. C'est vraiment dommage qu'il n'ait point assujetti son imagination aux règles du goût et à celles des mœurs. Madame *Dacier* n'a traduit que quelques-unes de ses comédies. Je ne parle point de *Limiers* ni de *Gueudeville*, qui n'ont pas rougi de les rendre toutes en notre langue, et qui d'ailleurs les ont travesties plutôt que traduites..

Terence, né à Carthage, vers l'an 193 avant J. C., et affranchi du sénateur romain *Terentius Lucanus*, fut l'heureux imitateur de *Ménandre*. On voit même, en comparant les fragmens du comique grec et les comédies du poète

latin, que celui-ci a souvent traduit mot à mot son modèle. Il montre un goût pur et exquis dans le choix de ses tableaux, un art infini dans la manière dont il en dispose les objets, qui sont toujours vrais et décens. Les mœurs de la vie bourgeoise y sont peintes avec toutes les graces imaginables. Son élocution pleine de douceur, est d'une élégance achevée : *Cicéron* et *Quintilien* y admirent tout ce que la langue latine a de délicatesse. Mais *César* ne trouvoit pas dans ce poète si agréable assez de force comique. On convient en effet qu'il manque d'une certaine vivacité de plaisanterie : il plaît beaucoup plus qu'il ne fait rire. Nous avons deux fort bonnes traductions de *Térence ;* l'une par Madame *Dacier* , et l'autre par l'abbé *Lemonier.* La première n'a point nui au succès de la seconde, et celle-ci n'a point fait oublier le mérite de la première.

L'art dramatique a eu chez nous, comme chez les Grecs, des commencemens informes et grossiers. *Jodelle,* qui vivoit sous *Henri II,* distribua, le premier, la comédie et la tragédie en actes, les actes en scènes, et rappela la règle des trois unités. C'est ce qui rend son nom précieux dans l'histoire de notre théâtre. Il fut suivi d'autres poètes aujourd'hui oubliés, et dans lesquels on

encore d'être descendu, dans la plupart de ses pièces, jusqu'au bas comique. Mais sans cela, il n'auroit pas été l'homme universel; il n'auroit pas plu au commun des spectateurs, comme il avoit plu aux connoisseurs les plus délicats. Quant au style, ses comédies en prose sont écrites avec netteté, avec force, avec concision. Dans quelques-unes de ses pièces en vers, il y a beaucoup de fautes: mais le style du *Misanthrope*, du *Tartuffe* et des *Femmes savantes*, est, à peu de chose près, aussi pur, aussi correct que celui des chef-d'œuvres des meilleurs écrivains du siècle dernier. Son dialogue est toujours vif, naturel et coupé à propos; sa plaisanterie est toujours sans apprêt, sans aigreur; et l'effet qu'elle a produit, ne sert qu'à rehausser la gloire de ce grand génie. La plupart des seigneurs de la cour de *Louis XIV*, dit *Voltaire*, vouloient imiter cet air de grandeur, d'éclat et de dignité qu'avoit leur maître. Ceux d'un ordre inférieur copioient la hauteur des premiers; et il y en avoit enfin, et même en grand nombre, qui poussoient cet air avantageux jusqu'au plus grand ridicule. Ce défaut dura long-temps: *Molière* l'attaqua souvent; et il contribua à défaire le public de ces importans subalternes, ainsi que de l'affectation des précieuses, du pédantisme des femmes sa-

vantes, de la robe et du latin des médecins. *Molière* fut, si on ose le dire, un législateur des bienséances du monde.

J'ai dit ailleurs que *Molière* avoit laissé le sceptre de la comédie entre les mains de *Regnard*. Nul autre poète comique n'étoit plus digne de le porter. Il montre dans ses pièces, soit de caractère, soit d'intrigue, un bon sens exquis, une connoissance des plus étendues du théâtre, le talent le plus propre à bien manier un sujet, à bien conduire, à bien dénouer une action, et un art admirable à saisir et à peindre les ridicules. Elles portent toutes l'empreinte d'un génie vif, gai et vraiment comique. Ce poète répand par-tout le sel de l'enjouement: son dialogue est plein de feu. On a mis sa comédie du *Joueur* à côté des bonnes pièces de *Molière*. Voilà les deux poètes qui, dans le siècle dernier, ont successivement régné sur la scène comique.

Destouches est venu immédiatement après *Regnard*, et l'a dignement remplacé, quoiqu'il ne l'ait pas tout-à-fait égalé. Les plans de ses comédies sont tracés avec intelligence. Elles sont en général conduites avec sagesse, très-intéressantes et toujours morales. Ce poète saisit fort bien les traits essentiels d'un caractère, et le peint des couleurs qui lui sont propres. Il écrit purement; mais il n'a pas assez de saillies: son co-

mique est toujours noble, mais manquant un peu de gaîté. Sa comédie du *Glorieux* et celle du *Philosophe marié*, lui ont à jamais assuré un des premiers rangs parmi nos poètes comiques.

Piron n'a enrichi notre scène que d'une comédie : c'est la *Métromanie*, qui sera toujours comptée au nombre des chef d'œuvres. Le choix des caractères et la manière de les faire ressortir, la conduite, le style, l'enjouement, le comique, tout rend cet ouvrage immortel, digne d'une si honorable distinction. *Molière* lui-même eût ambitionné la gloire d'avoir fait cette pièce.

Tels sont parmi nous les plus parfaits modèles que puissent se proposer les jeunes poètes dans le genre de la comédie. Mais nous avons encore une foule d'excellens comiques, dont les pièces constamment applaudies au théâtre par l'homme de goût, ne plaisent pas moins à la lecture qu'à la représentation. Je vais faire connoître les principaux, en commençant par ceux qui furent contemporains de *Molière* et de *Regnard*.

Raimond Poisson, né avec une imagination gaie, paroît n'avoir songé qu'à divertir le spectateur, sans s'attacher trop scrupuleusement aux règles de la bonne comédie. Ses pièces sont en effet très-réjouissantes, et offrent des détails pleins de saillies. On peut les lire pres-

que toutes avec plaisir, quoiqu'il n'y ait que *le Bon Soldat* et *le Baron de la Crasse* qui soient connus au théâtre.

On y voit aussi paroître assez souvent *le Procureur arbitre*, et *l'Impromptu de campagne*; petites comédies qui sont de *Philippe Poisson*, petit-fils du précédent.

Montfleury a, dans ses comédies, un style assez facile, et y présente des situations assez comiques. Mais on n'y voit que trop souvent des pensées et des expressions licencieuses. De toutes les pièces de ce poète, *la Fille Capitaine*, et *la Femme Juge et Partie* sont les seules qu'on joue encore de temps en temps.

Le Mercure galant ou *la Comédie sans titre*, par *Boursault*, est une pièce bien conduite, pleine des détails les plus agréables, et que le public voit toujours avec un nouveau plaisir. Ses autres comédies de caractère ou d'intrigue n'ont pas eu un grand succès.

La plupart des comédies de *Hauteroche*, sont gaies et bien conduites. On remarque sur-tout ces deux qualités dans *le Deuil*, *Crispin Médecin*, et *le Cocher supposé* : pièces qui reparoissent assez souvent sur notre théâtre.

L'Avocat patelin, dont François *Corbueil* fut le premier auteur, étoit joué sous *Charles VIII*, temps où l'art de la comédie étoit encore dans le chaos.

Brueys le rajeunit vers la fin du 17ᵉ siècle, et en fit une pièce charmante. Il donna encore deux fort bonnes comédies, *le Grondeur*, et *le Muet*. Dans la première, le caractère principal est d'une vérité frappante et d'un vrai comique. On la place immédiatement après les meilleures pièces de *Molière*. Les uns disent que ces deux comédies furent l'ouvrage de *Brueys* et de *Palaprat*. Les autres assurent que *Palaprat* fut seulement le disciple et l'ami de *Brueys*, et n'eut aucune part à ses travaux littéraires.

Une peinture fine et délicate de caractères souvent neufs, et toujours soutenus, fait le principal mérite des comédies de *Dufresny*. Elles sont de plus dialoguées avec justesse et avec précision. Il y a beaucoup de jeu et de vivacité dans les scènes. Mais en général elles laissent quelque chose à desirer du côté de l'intrigue et du dénouement. *Le double Veuvage*, et *l'Esprit de contradiction* sont celles qui reparoissent ou qui méritent de reparoître le plus souvent.

Dancourt avoit reçu de la nature un génie vraiment comique : le style et le dialogue de la plupart de ses pièces l'annoncent. Mais il écrivoit avec trop de facilité : aussi est-il bien souvent incorrect et négligé. Il a fait une cinquantaine de Comédies : les

plus estimées sont *les Bourgeoises à la mode*, *les Bourgeoises de qualité*; *le Galant Jardinier*, *les Vendanges de Suresnne*, *le Moulin de Javelle*, *les Curieux de Compiègne*.

Le Grand a de la gaîté, de la vivacité, des saillies : il entend même l'art du dialogue. Mais en général ses pièces manquent de régularité, et la décence n'y est pas assez respectée. Celles qu'on joue le plus souvent, sont *l'Aveugle clairvoyant*, *l'Ami de tout le monde*, et *la Nouveauté*.

Le célèbre *Baron*, Comédien, fut aussi poète comique. Il donna *l'Andrienne*, pièce imitée de Térence ; la *Coquette*, et *l'Homme à bonne fortune*. Elles sont restées au théâtre ; et on les y voit reparoître avec plaisir, sur-tout la dernière.

Notre siècle a produit et produit tous les jours une foule de poètes comiques. Je me contenterai d'indiquer ici les plus remarquables de ceux que la mort a enlevés à la république des lettres, et dont les pièces ont encore les suffrages des connoisseurs.

La comédie de *Turcaret* a mérité à *le Sage* une place distinguée parmi nos bons poètes comiques. On y reconnoît l'observateur judicieux, qui a très-bien saisi le ridicule, et le peintre habile qui le rend avec autant d'agrément que de

précision. Le théâtre lui doit aussi *Crispin rival de son maître*, petite pièce qui n'est pas indigne de son auteur.

Fagan a fait un grand nombre de comédies ; mais il en a peu de bonnes. Celles de ses pièces qu'on voit et qu'on verra toujours avec plaisir, sont *le Rendez-vous*, et *la Pupille*. Le comique en est agréable et piquant, le dialogue aisé, le style simple et naturel. On trouvera encore quelques jolis détails dans *l'Amitié rivale*, et dans *Joconde*.

Les comédies de *Boissi* sont remarquables, non par la force comique, la chaleur de l'action, la vivacité du dialogue, mais par une satire fine de nos ridicules passagers, de nos modes nouvelles, par la sagesse et la variété des plans, l'aisance et la correction du style. Ses meilleures pièces sont *l'Homme du jour*, *le Français à Londres*, et *le Babillard*.

La Coquette corrigée, par *Lanoue*, est, malgré ses défauts, une des meilleures pièces de caractère qui aient été faites de nos jours. On la revoit très-souvent sur tous les théâtres de province, et toujours avec le même plaisir. Elle a reparu plusieurs fois, depuis quelques années, sur le théâtre de Paris, à la grande satisfaction des bons connoisseurs. Les autres comédies de ce poète sont médiocres.

Marivaux est un poète comique du second ordre, qui a de l'agrément et de la finesse. Son principal mérite consiste à saisir avec art les mouvemens du cœur, et à les peindre avec intérêt. Mais on lui reproche de trop disserter sur le sentiment, et de courir après l'esprit. Celles de ses pièces qui sont restées au théâtre Français, sont *la Surprise de l'Amour*, *le Legs*, et *le Préjugé vaincu*. On joue un grand nombre de ses autres comédies sur le théâtre Italien. Ce spectacle a été long-temps soutenu par ce seul poète comique.

Poinsinet n'a fait que *le Cercle*, petite pièce, où le ridicule de certaines sociétés est bien peint, et qu'on voit toujours avec un nouveau plaisir.

Nous avons de *Pont-de-Vesle* une bonne comédie de caractère, *le Complaisant*, qui est restée au théâtre, ainsi que *le Fat puni*, et *le Somnambule*, petite pièce en un acte, qui est très-agréable.

Les petites pièces de théâtre de *Saint-Foix* sont d'un caractère qui a été inconnu jusqu'à lui. Ce sont de charmans tableaux, qui offrent dans le lointain une peinture naïve de nos mœurs. Un style pur et léger, un ton décent, des plaisanteries délicates, un badinage non moins naturel qu'ingénieux, caractérisent toutes ses pièces, parmi lesquelles

néanmoins on distingue *les Graces*, *l'Oracle*, *les Hommes*, et *le Sylphe*.

Une place à côté de nos meilleurs poètes comiques est bien due à *Gresset*, auteur de la comédie du *Méchant*. Les caractères y sont dessinés avec la plus grande finesse, et rendus avec la plus exacte vérité. On ne peut pas y desirer plus de coloris dans les tableaux, plus de délicatesse dans les nuances. Elle est sur-tout remarquable, non-seulement par l'aisance, la vivacité du dialogue, et par tous les charmes d'un style élégant et varié, mais encore par l'excellente morale dont elle est remplie.

De plusieurs comédies que *Dorat* nous a laissées, *la Feinte par amour* est la seule qu'on voit reparoître au théâtre.

Après avoir parlé du comique *larmoyant*, je ne puis me dispenser de nommer les poètes qui se sont le plus distingués en ce genre. *La Chaussée* en est le héros; non qu'il en ait été l'inventeur: mais personne avant lui ne l'avoit présenté sur notre théâtre; et les applaudissemens avec lesquels son premier essai fut reçu, l'excitèrent à suivre cette carrière. Celles de ses pièces qu'on joue le plus souvent, sont *le Préjugé à la mode*, *Mélanide*, *l'Ecole des Mères*, et *la Gouvernante*.

Un assez grand nombre d'auteurs ont

ambitionné la gloire attachée à ce genre de comique. Ceux qui en ont joui durant leur vie, et à qui elle est restée après leur mort, sont madame *de Graffigny*, auteur de *Cénie*; *Gresset*, qui a fait *Sidney*; *Voltaire*, à qui nous devons *Nanine*; *Collé*, qui a donné *la Chasse d'Henri IV* et *Dupuis et Desronais*; *Diderot*, auteur du *Père de famille*.

Les pièces qu'on appelle *héroïques*, et qui sont les meilleures en ce genre, sont *Don Sanche d'Arragon*, par *Corneille*; *la princesse d'Elide*, par *Molière*; *l'Ambitieux*, par *Destouches*; *Esope à la Cour*, par *Boursault*.

Les autres nations ont produit des comiques, dont la lecture ne peut être que très-utile à ceux qui veulent travailler pour la scène. L'Espagne a été plus féconde qu'aucune autre nation: mais elle n'en a pas un bien grand nombre qui soient connus hors de leur pays. *Lopez de Vega*, né en 1562, et *Calderon de la Barca*, qui florissoit vers l'an 1640, sont les plus célèbres. Leurs meilleures pièces, ainsi que celles des autres bons auteurs, ont été recueillies dans le *Théâtre Espagnol*, par *Linguet*.

Les poètes comiques d'Angleterre les plus estimés, sont *Dryden*, le plus ancien de tous, et qui naquit 25 ans après notre *Corneille*; *Wicherlei*, le chevalier

Wanbrouck, *Congrève*, le chevalier *Steele*, et *Cibber*. *La Place* a traduit leurs ouvrages, ou en a donné des extraits dans son *Théâtre Anglais*. Mais il en a paru depuis peu une traduction entière et complète, qu'on attribue à deux dames anglaises, sœurs, madame la baronne de *Vasse* et miss *Wouters*.

Le goût de la bonne comédie n'a pénétré que tard en Allemagne. Le théâtre n'y a été réformé que dans le siècle qui vient de s'écouler. Cette révolution a été commencée et achevée par plusieurs excellens poètes, soit comiques, soit tragiques, que cette nation a produits. Il y a quelques années qu'on a publié un *Théâtre Allemand*, ou *Recueil des meilleures Pièces dramatiques, tant anciennes que modernes*, etc. Mais peu de temps après, on nous en a donné un plus riche et plus complet, sous ce titre: *Nouveau Théâtre Allemand*, par MM. *Friedel* et de *Bonneville*.

II.

Des Pièces de Théâtre qui ont rapport à la Comédie.

Les ouvrages dramatiques qui se rapportent à la comédie, sont la *Farce*, les *pièces à scènes détachées*, et la *Parodie*.

De la Farce. L'objet de la *farce* est de faire rire et de divertir, en critiquant les vices par

les traits les plus chargés et les plus ridicules. Les petites pièces de ce genre ont été introduites sur la scène pour être représentées à la suite d'une comédie ou d'une tragédie, dans la vue de distraire le spectateur. L'agrément et la gaîté doivent en faire le principal mérite. Quoiqu'elles soient assujéties aux mêmes règles que la comédie, on n'y exige pas autant d'exactitude dans la conduite de l'action, dans la liaison des scènes, autant d'art dans la manière de faire naître les incidens et d'amener le dénouement. Le comique y est moins noble et moins délicat: mais il ne doit jamais y être grossier, ni offrir des idées basses. Je ne parle point des pensées, des expressions équivoques ou licencieuses. Le bon goût et l'honnêteté les proscrivent de tous les ouvrages d'esprit. En un mot, il ne faut pas oublier que ces sortes de pièces ne sont point faites pour la populace, mais pour l'homme éclairé et poli qui veut rire avec décence.

Molière a laissé des chef-d'œuvres en ce genre. Tels sont *le Mariage forcé*, *le Médecin malgré lui*, *les Fourberies de Scapin*, *la Comtesse d'Escarbagnas*, et *le Malade imaginaire*. Voilà les modèles qu'il faut s'attacher à imiter, à quelques expressions près qui ne seroient point souffertes aujourd'hui sur

notre théâtre. Mais observons ici qu'on trouvera dans toutes ces farces beaucoup de scènes dignes de la haute comédie. *La Comtesse d'Escarbagnas*, par exemple, est une farce toute de caractère : c'est une peinture naïve des ridicules de la province.

Dancourt est encore un modèle qu'on peut se proposer : c'est le comique qui a le mieux réussi dans la farce après *Molière*.

La comédie des *Plaideurs*, par *Racine*, est encore une excellente pièce en ce genre.

Des pièces à scènes détachées.

On nomme *Scènes à tiroir* ou *Pièces à scènes détachées*, celles dont les scènes n'ont aucune liaison entr'elles. Le poète y fait paroître plusieurs personnages qui ont chacun leur intérêt particulier. Ils viennent successivement, ou plusieurs ensemble, entretenir un homme ou une divinité, par des motifs différens ou opposés. Voilà en quoi consiste ordinairement toute l'action de ces pièces : elles n'ont par conséquent ni intrigue ni dénouement, et finissent avec l'audience de l'homme ou du Dieu consulté. Elles sont presque toujours suivies d'une danse formée par les personnages qui ont paru sur la scène. Un esprit vif et plaisant, fertile en bons-mots et en saillies, est nécessaire pour réussir dans ces sortes d'ouvrages dramatiques.

On

On peut faire des pièces *à scènes détachées* de différentes espèces, quoique de la même nature; sans action, comme *la Nouveauté*, pièce en un acte de *le Grand*; ou avec une action, comme *les Fâcheux*, comédie-ballet en trois actes, de *Molière*. Eraste attend Orphise dans une allée où elle doit se rendre. Il est accosté par une foule de fâcheux qui viennent l'un après l'autre lui raconter des aventures, ou lui faire des questions qui ne l'intéressent guère. Il voit passer Orphise qui détourne la tête, parce qu'elle est elle-même avec un fâcheux dont elle cherche à se débarrasser. Elle revient; et à peine ces deux amans commencent à s'entretenir, qu'un autre fâcheux vient les interrompre. Arrive enfin un incident par lequel Eraste sauve la vie à Damis, tuteur de sa maîtresse, qui lui est accordée en mariage.

De la Parodie.

La *Parodie* est en général un ouvrage en vers, composé sur quelque pièce de poésie connue, que l'on détourne à un autre sujet et à un autre sens, par la moyen de quelques changemens. La parodie dramatique est celle qui a été faite sur une pièce de théâtre. L'abbé *Sallier*, dans son discours sur l'origine et le caractère de ce genre de poésie (1),

(1) Mém. de l'Acad. des Belles-Lett., t. VI.

en distingue de trois espèces. La première est des originaux parodiés *en entier*; la seconde, des originaux parodiés dans *la plus grande partie*; et la troisième, des originaux parodiés dans *quelques parties* seulement.

Dans les parodies de la première espèce, le titre de l'original, les noms et le rang des personnages, l'action, l'intrigue, la catastrophe sont entièrement conservés. Le poète ne change rien au fond de ce même original, et tourne en ridicule l'action la plus noble et les incidens les plus tragiques. C'est ce qu'on voit dans *Ulysse* et *Circé*, dans *Arlequin-Phaéton*, parodies jouées par les Comédiens Italiens à la fin du dix-septième siècle. Ce qui rend les parodies de cette espèce très-difficiles à faire, c'est que le poète doit y conserver dans toutes ses parties l'action et la conduite de l'original, et resserrer pourtant dans l'espace d'un seul acte une action qui est presque toujours en cinq. Il faut de plus que par l'agrément du style et le piquant de la diction, il fasse, pour ainsi dire, oublier le noble et le pathétique de l'ouvrage parodié.

La seconde espèce de parodie, qui est celle des originaux parodiés dans *la plus grande partie*, n'offre pas autant de difficultés. Le poète y conserve l'action de l'original et quelques parties du

dialogue. Mais il change avec le titre de la fable, les noms et le rang des personnages; il dégrade cette action, la rend basse, de noble qu'elle étoit, et achève de la travestir par les traits d'une diction convenable. Telles sont deux excellentes parodies, vrais modèles en ce genre; *le Mauvais Ménage* et *Agnès de Chaillot*. *Le Mauvais Ménage* est une parodie de *Mariamne*, tragédie de *Voltaire*. Dans *Mariamne*, on voit un *Hérode* jaloux, et un *Varus*, préteur romain, amoureux de Mariamne: dans la parodie, c'est un bailli, et un officier de dragons. *Agnès de Chaillot* est une parodie d'*Inès de Castro*, tragédie de *la Motte*. Dans *Inès*, on voit le fils d'un roi, marié secrètement avec une fille d'honneur de la reine, tandis que ce roi veut le marier avec la propre fille de la reine même: dans la parodie, c'est *Pierrot*, fils d'un bailli, et qui est marié secrètement avec la servante de la maison, tandis que son père veut le marier avec la fille de la baillive.

Les actions héroïques travesties de la sorte, dit l'écrivain que je viens de citer, fournissent à la diction même des traits d'autant plus agréables, que les pensées brillantes et les vers frappans de l'original sont plus ingénieusement adoptés dans la parodie. De-là naît un contraste qui déride les plus sérieux; car il n'est

point de spectateur qui puisse entendre froidement un homme du peuple, qui placé dans la même situation qu'un prince malheureux, emploie les mêmes expressions que ce prince pour déplorer son malheur.

Dans la troisième espèce de parodie, qui est celle des originaux parodiés en *quelques parties* seulement, on fait usage d'un incident singulier, d'une situation tragique, de certaines pensées, de certaines expressions. Mais on sent qu'un seul endroit déterminé ne peut fournir le sujet que d'une ou de deux scènes de parodie. Il faut alors composer une pièce dans laquelle on jettera ces scènes en s'attachant à les bien traiter, à les amener sur-tout avec tant d'art, que le spectateur ne puisse point les prévoir.

L'objet de la parodie est de corriger le goût, en relevant d'une manière comique les défauts de l'ouvrage parodié, soit par rapport à la conduite, soit par rapport aux situations, soit par rapport aux sentimens et à l'expression même. Elle devient entre les mains de la critique, dit encore l'abbé *Sallier*, le flambeau dont on éclaire les défauts d'un auteur qui avoit surpris l'admiration. Ainsi la parodie est un genre d'ouvrage qui nous fait distinguer dans une pièce de théâtre le bon or du clinquant; qui

par conséquent ne peut être désavoué par la raison, et que le bon goût autorise: c'est un badinage innocent, permis par les lois, qui n'offense pas personnellement l'auteur parodié, et qui en exigeant dans le parodiste un esprit non moins juste que délicat, ne sauroit donner aucune idée désavantageuse de son caractère. *Parisau* a donc eu raison de dire en terminant une de ses excellentes pièces en ce genre:

Melpomène à son tour doit m'accorder ma grace.
En les travestissant, j'admire ses héros.
Le parodiste rit, mais jamais il n'outrage.
Nul ne sait mieux priser les beautés d'un ouvrage,
Que celui qui s'occupe à chercher ses défauts (1).

III.

De l'Opéra Comique.

Le style des mœurs, la peinture du ridicule peuvent trouver place dans *l'Opéra Comique*, mais n'en sont pas l'objet principal et direct. Une comédie en ce genre est une pièce d'intrigue faite pour nous égayer, où les caractères ne sont touchés que superficiellement, et où le ridicule est présenté en passant. Elle est assujétie aux mêmes règles que toutes les autres pièces de théâtre. Mais

(1) *La Veuve de Cancale*, parodie de *la Veuve de Malabar*, tragédie.

Des *Duo* dans l'opéra comique.

chanter à-la-fois. On a remarqué qu'ils sont hors de la nature, parce qu'il n'est point naturel de voir deux personnes se parler à-la-fois durant un certain temps, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre. Mais cette remarque n'a point lieu dans l'opéra comique, à cause du peu de dignité des personnages qu'on y introduit, et auxquels on ne suppose pas une grande éducation. Il ne faut placer les *duo*, dit J. J. *Rousseau* (1), que dans des situations vives et touchantes, n'y mettre qu'un dialogue court, peu phrasé, formé d'interrogations, de réponses, d'exclamations vives et courtes. Une autre attention est de ne pas prendre indifféremment pour sujets toutes les passions violentes; mais seulement celles qui sont susceptibles de la mélodie douce et un peu contrastée. La fureur, l'emportement marchent trop vîte; on ne distingue rien; on n'entend qu'un aboiement confus, et le *duo* ne fait point d'effet.

Appliquez ces sages conseils aux *trio*, aux *quatuor*, aux *quinque*, etc.

Le dénouement d'un opéra comique doit être comme dans toutes les pièces de théâtre, amené naturellement, et produit par un incident tiré du fond de

(1) Dict. de Musique.

l'action. Il seroit ridicule de le faire arriver par un simple changement de volonté; ce qu'on ne voit que trop dans plusieurs pièces de ce genre. Si le poète place un vaudeville à la fin, il le composera de manière qu'il paroisse faire partie du sujet, et qu'il se rapporte aux personnages. C'est une règle qu'il est important de ne pas violer, parce que l'illusion doit durer aussi long-temps que les acteurs sont sur la scène. Quant à la diction, il ne faut se permettre aucune négligence dans le style : les pensées doivent toujours être claires et justes, les expressions propres et choisies suivant la nature du sujet.

ARTICLE IV.

Du Poème Tragique.

Nous venons de voir un genre de poésie, destiné à donner, dans l'appareil du spectacle, des leçons aux hommes, en les divertissant, en les faisant rire. En voici un, également destiné, sous la pompe théâtrale, à nous instruire, en nous arrachant des larmes. Mais ce sont des larmes bien douces, des larmes délicieuses : le théâtre n'a pas moins d'attraits pour nous, lorsqu'il nous attendrit, que lorsqu'il nous égaie. Ce genre de poésie dramatique comprend, 1°. la

tragédie proprement dite; 2°. la tragédie lyrique, ou *opéra*.

I.

De la Tragédie.

Définition de la Tragédie.

Inspirer l'horreur des grands crimes et l'amour des grandes vertus, telle est la fin morale de la tragédie. Pour y parvenir, elle nous met sous les yeux des exemples pris dans les plus hautes conditions, dans les rangs les plus élevés. Ce sont des révolutions éclatantes, des malheurs terribles, des hommes puissans et heureux, précipités souvent, pour quelques foiblesses, du faîte des grandeurs et de la prospérité. Ainsi la tragédie est un poème qui imite par l'action, ou, ce qui est la même chose, qui représente une action héroïque et malheureuse. Cette action est *héroïque* dans son principe, dans son objet, et par l'état des acteurs.

Héroïque dans son *principe*. Elle part d'une ame forte, courageuse, élevée au-dessus des ames vulgaires. Telles sont, parmi les actions vertueuses, l'action d'Auguste qui pardonne à Cinna; celle d'Héraclius qui veut mourir pour sauver son ami. Telles sont, parmi les actions criminelles, l'action de Médée, qui égorge ses enfans; celle de Cléopâtre qui

poignarde un de ses fils et veut empoisonner l'autre ; personnages atroces, mais qui, dans leurs forfaits mêmes, ont une ame grande et ferme, qui nous étonne.

Héroïque dans son *objet*. Elle est fondée tantôt sur les intérêts de toute une nation, comme dans les *Horaces*, où le sort de Rome est entre les mains de trois combattans ; dans *Iphigénie en Aulide*, où la Grèce assemblée demande le sang de la fille d'Agamemnon ; tantôt sur les intérêts particuliers de quelques princes, comme dans les tragédies de *Cinna*, de *Britannicus*, de *Mithridate*, etc.

Héroïque par l'*état des acteurs*. Les personnages qui agissent, ou contre lesquels on agit, sont des rois, des princes, des hommes illustres par leur rang et leurs dignités, ou fameux dans l'histoire par le grand rôle qu'ils ont joué sur la scène du monde. Ainsi les actions qui se passent dans des conditions communes, entre des hommes ordinaires, ne peuvent pas être héroïques, et par conséquent sont indignes de la tragédie. De là ces pièces de théâtre, qu'on appelle tragédies *bourgeoises*, entièrement proscrites par l'homme de goût, qui ne transpose jamais les limites des arts, qui ne confond jamais les genres, sous prétexte de les enrichir.

L'action qu'imite la tragédie est *mal-*

heureuse. Le cothurne rejette toutes celles qui n'ont rien de funeste, quand même les plus illustres personnages en seroient les auteurs. Mais il ne faut pas croire que cette action doive, pour qu'elle soit malheureuse, être sanglante. Ce n'est point une nécessité, dit *Racine* dans sa préface de *Bérénice*, qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie : il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse, qui fait tout le plaisir de la tragédie.

La scène tragique, sans exiger absolument une action terminée par une sanglante catastrophe, en veut donc toujours une, qui, par les diverses circonstances dont elle est accompagnée, par la situation où se trouvent les principaux personnages, remue fortement le cœur, et l'agite avec véhémence. Or, nulle action théâtrale ne peut produire cet effet, si elle n'est terrible et touchante, si elle ne nous offre un malheur assez grand, pour nous effrayer, et pour nous attendrir. La *terreur* et la *pitié* sont par conséquent les passions que doit exciter la tragédie : elles en sont tout-à-la-fois la base et l'objet, parce que ce sont les deux plus grands ressorts qu'on puisse mettre en jeu, pour émouvoir notre ame.

Que dans tous vos discours la passion émue
Aille chercher le cœur, l'échauffe et le remue.
Si d'un beau mouvement l'agréable fureur
Souvent ne nous remplit d'une douce *terreur*,
Ou n'excite en notre ame une *pitié* charmante,
En vain vous étalez une scène savante (1).

La *terreur*, suivant *Aristote*, est un trouble de l'ame, qui vient de ce que nous nous imaginons qu'il doit arriver quelque mal qui menace notre vie, ou du moins capable de nous causer une grande affliction. Le poète tragique doit donc, pour exciter ce sentiment dans notre ame à l'égard d'un personnage qui nous intéresse, nous le faire voir dans des circonstances et des situations, où il soit menacé d'un grand malheur, où sa vie soit en danger. Telle est, dans la tragédie de *Rodogune*, la situation d'Antiochus et de Seleucus son frère. Nous craignons pour ces deux princes, lorsque nous entendons Cléopâtre, dont l'horrible caractère nous est déjà connu, dire avec emportement : De la terreur et de la pitié.

Sors de mon cœur, nature, ou fais qu'ils m'obéissent ;
Fais-les servir ma haine, ou consens qu'ils périssent.
Mais l'on a déjà vu que je les veux punir.
Souvent qui tarde trop, se laisse prévenir.
Allons chercher le temps d'immoler mes victimes,
Et de me rendre heureuse à force de grands crimes.

Nous tremblons pour Antiochus, lorsque cette mère dénaturée dit elle-même

(1) *Boileau.* Art Poét. ch. III.

que le fer l'a délivrée de Seleucus. Notre crainte redouble, lorsqu'on apporte la coupe empoisonnée : elle est à son comble, lorsqu'Antiochus l'approche de ses lèvres.

La situation d'Hippolyte fait naître également la *terreur* dans notre ame, lorsque Thésée, (scène 2e, acte 4e, tragédie de *Phèdre*), persuadé, sur le faux rapport de la misérable Œnone, que son fils est coupable, invoque contre lui Neptune qui lui a *promis d'exaucer le premier de ses vœux*, et l'abandonne à toute la colère de ce dieu redoutable. Nous ne pouvons voir ici sans une grande inquiétude le danger qui menace Hippolyte. Notre crainte n'en devient que plus vive, lorsque Thésée rejetant la justification de ce jeune prince, lui dit d'un ton foudroyant :

Pour la dernière fois, ôte-toi de ma vue.
Sors, traître. N'attends pas qu'un père furieux
Te fasse avec opprobre arracher de ces lieux.

Elle redouble encore, lorsque nous l'entendons dire dans le monologue qui suit :

Misérable, tu cours à ta perte infaillible.
Neptune, par le fleuve aux dieux mêmes terrible,
M'a donné sa parole et va l'exécuter.
Un dieu vengeur te suit, tu ne peux l'éviter.

La *pitié*, suivant *Aristote*, est une douleur que nous avons des malheurs de

celui que nous jugeons digne d'une meilleure fortune, soit que nous en ayons éprouvé, soit que nous craignions d'en éprouver de semblables. La nature a donné à l'homme un cœur sensible et compatissant : la seule image des misères d'autrui le touche et l'attendrit. Si donc le poète tragique peint vivement par l'expression, ou représente par l'action même, le malheur du personnage pour lequel on s'intéresse, il ne manquera pas d'exciter la pitié dans l'ame du spectateur. C'est ainsi que Racine sait si bien nous attendrir sur le sort du jeune Joas, par la vive peinture du danger où il se trouva, lorsque la cruelle Athalie fit massacrer tous les princes de la race de *David*. (Voyez la scène 2e, acte 1er, de la tragédie d'*Athalie*.)

La situation d'Andromaque, dans la tragédie de ce nom du même poète, n'est pas moins attendrissante. Cette veuve d'Hector étoit esclave avec son fils Astyanax à la cour de Pyrrhus, fils du meurtrier de son époux. Les Grecs demandoient à ce prince le jeune Astyanax pour le faire périr. Pyrrhus, qui vouloit épouser Andromaque, piqué des refus de cette princesse, dit dans un transport de colère :

.....Allons aux Grecs livrer le fils d'Hector.

ANDROMAQUE, *se jetant aux pieds de Pyrrhus*.

Ah! seigneur, arrêtez! que prétendez-vous faire ?

Si vous livrez le fils, livrez-leur donc la mère.
Vos sermens m'ont tantôt juré tant d'amitié;
Dieux! ne pourrois-je au moins toucher votre pitié!
Sans espoir de pardon m'avez-vous condamnée?

Pyrrhus paroît persister dans sa résolution. Andromaque tâche de le fléchir par un discours des plus touchans. (Voyez la scène 6e de l'acte 3e.) La colère de Pyrrhus s'adoucit, mais sans qu'il renonce à son premier dessein. Il laisse à Andromaque le triste choix de l'épouser, ou de voir périr son fils. Quelle cruelle perplexité pour une mère tendre! (Voyez les scènes 7e et 8e du même acte.)

Le succès d'une tragédie dépend en grande partie de l'art avec lequel la *terreur* et la *pitié* y sont excitées, et du degré auquel ces deux passions y sont portées. Ainsi le poète doit s'attacher à les graduer depuis le commencement de l'action jusqu'à l'entier dénouement. Il faut que le péril où se trouve son héros, et le malheur qu'il éprouve, soient présentés de manière que les incidens qui suivent, rendent ce péril et ce malheur plus terribles et plus attendrissans qu'ils ne l'étoient dans les incidens qui ont précédé, afin que la *terreur* et la *pitié* croissent toujours, jusqu'à ce qu'elles soient parvenues à leur comble. Cela n'empêche pas pourtant, comme je l'ai dit ailleurs, qu'on ne puisse, qu'on ne

doive même entrelacer les situations, de quelques momens de joie et d'espérance, qui soulèvent l'ame, pour la faire retomber avec plus de force.

Il s'ensuit de tout ce que j'ai dit, que la tragédie veut nécessairement une action malheureuse. Mais il ne faut pas conclure de là que toute action malheureuse puisse en être le sujet. Une mort violente, un assassinat peuvent bien souvent n'être pas tragiques. Ce sont les circonstances qui les rendent tels. Or, comme l'observe *Aristote*, ces circonstances sont, 1°. celles des *personnes qui agissent ou contre lesquelles on agit*; 2°. celles des *rapports plus ou moins intéressans que ces personnes ont entr'elles*. Malheurs propres à la tragédie.

1°. Les circonstances qui accompagnent une action, sont celles des *personnes qui agissent ou contre lesquelles on agit*. Toute action théâtrale est une entreprise, dans laquelle il y a des obstacles à vaincre, et où par conséquent plusieurs personnages agissent l'un contre l'autre. Or, le principal, celui pour lequel on s'intéresse, soit qu'il fasse lui-même l'entreprise, soit qu'on la fasse contre lui, ne doit pas, lorsqu'il tombe dans l'infortune, être tout-à-fait méchant et tout-à-fait criminel. S'il l'étoit, il ne pourroit exciter ni la terreur ni la pitié. Pourroit-on craindre pour un scélérat menacé de perdre une vie si funeste

aux gens de bien? Pourroit-on être touché de pitié, s'attendrir sur un malheur qui ne seroit que la juste punition de ses forfaits? Ce principal personnage, loin d'être intéressant, seroit odieux. Il ne doit pas non plus être tout-à-fait bon et tout-à-fait innocent. Il exciteroit alors moins de pitié pour lui que d'indignation contre celui qui l'opprimeroit : le premier sentiment seroit étouffé par le second, parce que nous serions révoltés de voir la vertu la plus pure, l'innocence la plus éclatante dans l'opprobre et dans l'humiliation.

Il faut donc que ce personnage auquel se rapporte tout l'intérêt, et dont le malheur fait le dénouement de l'action, soit, ou criminel mais un peu vertueux, ou vertueux mais un peu coupable. Il sera criminel; mais il aura commis un crime sans avoir l'habitude du crime : une fureur passagère, l'excès d'une passion bonne en elle-même l'aura conduit à ce crime; et c'est pour cela que le malheur dans lequel il se sera précipité, excitera notre pitié, sans exciter notre haine. Il sera vertueux; mais sa vertu sera mêlée de quelque foiblesse qui l'aura fait tomber dans une faute, soit réelle, soit apparente; et c'est pour cela que le malheur qui en sera la suite funeste, déchirera notre ame, sans la révolter. Hippolyte et Britannicus sont vertueux; mais ils sont

un peu coupables; le premier, parce qu'il aime Aricie, fille et sœur des Pallantides, ennemis de Thésée; le second, parce qu'il se livre aveuglément aux perfides conseils de Narcisse. Ces deux personnages, plus malheureux que coupables, n'ont pas mérité leur malheur; voilà pourquoi nous les plaignons. Ils auroient pu l'éviter; voilà pourquoi, à la vue de leur triste sort, nous ne sommes pas indignés contre ceux qui les persécutent, au point que cette indignation étouffe la pitié que nous avons pour leurs victimes.

J'ai dit que le principal personnage ne doit être ni tout-à-fait trop bon, ni tout-à-fait méchant, s'il fait par son malheur le dénouement de l'action. Car s'il ne tombe pas dans l'infortune, il peut être tout-à-fait vertueux comme Joas et Antiochus, et être persécuté par un personnage tout-à-fait méchant, pourvu que celui-ci succombe à la fin de la pièce, comme Athalie et Cléopâtre.

Ce que je viens de dire (qu'il me soit permis de le remarquer en passant) peut, ce me semble, servir à prouver que la tragédie a réellement une fin morale. D'un côté, en effet, seroit-il possible que la pitié qu'elle excite dans notre ame ne nous donnât point, ou ne fortifiât point en nous l'habitude de sentir les maux d'autrui, et par conséquent le desir de le

soulager? Cette pitié vient, comme je l'ai dit après *Aristote*, de ce que nous avons éprouvé, ou de ce que nous craignons d'éprouver de semblables malheurs. Dans le premier cas, notre sensibilité n'en est que plus vive, et les effets n'en sont que plus étendus et plus durables. Dans le second, il est clair que cette crainte qui est le principe de la pitié, ne peut que nous être salutaire, en nous portant à éviter tout ce qui pourroit nous jeter dans ces malheurs.

D'un autre côté, la terreur tragique nous fait craindre pour nous-mêmes le danger et les suites funestes des passions. Nous voyons des grands, des héros, des monarques tomber pour une faute excusable à bien des égards, du haut de la plus brillante prospérité, dans un état obscur et dans le sein de l'infortune. A la vue d'une chute si éclatante, l'orgueil de l'homme placé dans une condition bien moins élevée, ne sera-t-il pas humilié? Que n'aura-t-il pas à craindre, lui qui étant sujet aux mêmes foiblesses que ces illustres personnages, a bien moins de ressources pour prévenir les malheurs et les revers qu'elles entraînent? Nous verrons un amant poignarder dans sa jalouse fureur l'objet innocent de son amour. Quel est l'homme qui rentrant dans son propre cœur, ne se jugera pas capable d'un pareil excès

s'il se laisse emporter par la fougue bouillante de cette passion.

Mais dira-t-on sans doute, il y a plusieurs tragédies où l'homme vertueux succombe, et où le méchant triomphe. Cela est vrai ; mais dans ces tragédies mêmes, l'homme vertueux qui succombe a quelque foiblesse ; et c'est cette foiblesse qui le fait tomber dans le malheur. Voilà donc la leçon toujours subsistante pour moi. Quant au méchant, il m'a été présenté dans tout le cours de l'action sous l'aspect le plus odieux. Ainsi je ne puis pas desirer de lui ressembler, quelque heureux que paroisse le sort dont il jouit. D'ailleurs mon ame est moins occupée de son triomphe que de l'infortune de l'homme vertueux, puisque la pitié que celui-ci a excitée en moi, n'a pu être étouffée par l'indignation que m'a causée son oppresseur. En un mot, je crois que dans ces tragédies, le spectateur fait plus d'attention au coup qui a frappé l'homme bon, mais un peu coupable, qu'au méchant même qui a porté ce coup. Il y voit donc toujours l'homme malheureux, parce qu'il a eu quelque foiblesse ; et voilà l'exemple si terrible et si instructif pour nous.

2°. Les circonstances qui accompagnent une action, sont celles des *rapports que les personnages agissans ont*

entr'eux. Toute action, suivant *Aristote*, se passe ou entre des amis, ou entre des ennemis, ou entre des gens indifférens l'un pour l'autre. Qu'un ennemi tue ou veuille tuer son ennemi, cela ne produit aucune commisération, sinon en ce qu'on est attendri d'apprendre ou de voir la mort d'un homme quel qu'il soit. Qu'un indifférent tue un indifférent, cette action ne touche guère davantage, parce que d'ailleurs elle n'excite aucun combat dans l'ame de celui qui la fait. Les actions de cette espèce, suivant ce rhéteur, ne sont donc pas vraiment tragiques. On en trouve cependant des exemples dans quelques tragédies, soit des anciens, soit des modernes. Mais ces pièces ne sont pas d'un genre bien sublime et bien touchant.

Quand les choses, dit le même *Aristote*, arrivent entre des gens que la naissance ou l'affection attache aux intérêts l'un de l'autre; comme lorsqu'un mari tue, ou est près de tuer sa femme, une mère ses enfans, un frère sa sœur, c'est ce qui convient merveilleusement à la tragédie. Une action de cette espèce nous offre en effet un combat des plus vifs, entre la nature, et la passion, ou le devoir. Les sentimens de l'une y sont toujours opposés aux emportemens ou à la sévérité de l'autre. Ce combat, ces oppositions agitent l'ame avec violence, la

déchirent, et la remplissent de terreur et de pitié pour un malheureux qu'opprime une personne qui devroit s'intéresser à sa conservation. C'est ainsi qu'Horace et Curiace, prêts à combattre l'un contre l'autre, nous intéressent et nous attendrissent, parce qu'ils sont amis et beaux-frères. C'est ainsi que nous plaignons vivement Rodrigue, qui a vengé son père par la mort de celui de sa maîtresse, parce que sa maîtresse même est obligée de poursuivre à son tour la mort de son amant. La proximité du sang et les liaisons d'amour ou d'amitié sont donc les plus grands moyens qu'on puisse employer, pour exciter les deux passions essentielles à la tragédie.

Dans ces actions tragiques qui se passent entre des amis ou des proches, le personnage qui agit contre un autre, ou le connoît avant d'achever l'entreprise, et l'achève; comme Horace qui tue Curiace, Médée qui tue ses enfans, Clytemnestre qui tue son mari : ou il ne connoît pas avant d'achever, et connoît après avoir achevé, soit avant la tragédie, comme Œdipe qui a tué son père sans le connoître, soit dans la tragédie, comme Orosmane qui tue Zaïre, et qui reconnoît son erreur après l'avoir tuée: ou il ne connoît point avant d'achever, et connoissant sur le point d'achever, n'achève pas; comme Iphigénie (*en*

Tauride), qui au moment où elle va immoler son frère Oreste, le reconnoît et le sauve : ou enfin il connoît en entreprenant, et n'achève pas ; comme Chimène qui, après avoir entrepris de perdre Rodrigue, ne peut pas achever, parce que la victoire de son amant dans le combat qu'elle a obtenu de la justice du roi, lui impose silence ; comme Cinna et Emilie, qui ne peuvent point achever leur entreprise contre Auguste, parce que la conspiration est découverte, et que d'ailleurs la clémence de cet empereur étouffe en eux tout sentiment de haine. Telles sont les principales espèces, les principaux degrés de malheurs que la tragédie doit choisir de préférence à tous les autres. Voici les différentes manières dont elle peut les présenter.

Fable de la tragédie.

Le mot *Fable*, qui signifie *fiction poétique*, se prend dans un poème pour la disposition du sujet, pour le sujet même. *Aristote* en compte de quatre espèces dans la tragédie. Si dans un ouvrage de ce genre, il n'y a point de révolution subite, de changement manifeste, de reconnoissance, comme dans *Polieucte*, la fable de la tragédie ou la tragédie est *simple*. S'il y a une reconnoissance de choses ou de personnes, comme dans *Iphigénie en Tauride*, qui reconnoît son frère et qui en est reconnue ;

connue; dans *Œdipe*, qui se reconnoît lui-même pour être le meurtrier de Laïus; qui reconnoît sa mère, et qui en est reconnu; dans *Zaïre*, dont l'innocence est reconnue par Orosmane au moment où il vient de la tuer; alors la fable est *composée*. S'il y a du sang répandu, comme dans *Phèdre*, dans *Andromaque*, elle est *pathétique*. S'il n'y en a point, comme dans *Cinna*, dans *Bérénice*, elle est *morale*. On voit aisément qu'une même fable peut être *simple* et *pathétique*, comme dans *Polieucte*; *simple* et *morale*, comme dans *Cinna*; ou *composée* et *pathétique*, comme dans *Œdipe*; *composée* et *morale*, comme dans l'*Iphigénie en Tauride* d'*Euripide*. Tout se réduit donc à présenter dans la tragédie les malheurs qui lui sont propres, avec reconnoissance ou sans reconnoissance, avec effusion de sang ou sans effusion de sang.

Le poète dramatique peut, comme je l'ai dit ailleurs, inventer une action entière, ou l'emprunter de l'histoire. Mais il faut se rappeler ici que dans toute action, soit feinte, soit historique, la fable de la tragédie doit être disposée, de manière que ce qui pourroit blesser notre délicatesse et nos yeux, se passe derrière la scène, et soit mis en récit. Les actions de cette

nature, sont principalement les morts violentes, les meurtres, les assassinats.

Cette règle est fondée dans nos mœurs, qui en cela, plus conformes à l'humanité que celles des Grecs et des Romains, ne veulent point que la scène soit ensanglantée; avec ces restrictions, néanmoins 1°. qu'il est permis à nos héros et à nos héroïnes de se tuer ou de venir expirer sur le théâtre, comme Atalide, Mithridate, Phèdre, etc.; 2°. qu'un personnage peut y tuer un autre personnage, lorsque celui qui tue est dans une passion violente, dans une fureur passagère, qui le fait plaindre sans le faire détester, comme Orosmane qui tue Zaïre, et qui presqu'aussitôt se poignarde lui-même; ou lorsque le personnage tué est méchant et tout-à-fait criminel, comme Thoas dans l'*Iphigénie en Tauride*, de *Guimond de la Touche*, et Antenor dans *Zelmire*, par *du Belloy*; pièces qui sont restées au théâtre.

Mais nous ne pourrions voir qu'avec la plus grande horreur, le personnage qui réunit tout l'intérêt, et par conséquent vertueux quoiqu'un peu coupable, tué sous nos yeux par un autre personnage. Tels seroient Britannicus, Bajazet, et même Pyrrhus dans *Andromaque*, malgré le peu d'intérêt qu'il y excite. C'est ici le lieu d'observer

qu'un personnage méchant, tué, soit sur la scène, soit derrière la scène, doit l'être, autant qu'il est possible, non par le personnage aimé, mais par un autre. C'est ainsi que *Corneille* a fait périr le tyran Phocas par la main d'Exupère, et non par celle d'Héraclius. Le héros pour lequel on s'intéresse, ne doit presque jamais se souiller d'aucun meurtre.

Si une action historique est accompagnée de particularités, qui choquent nos maximes de conduite, nos usages, nos bienséances, ou qui soient atroces, horribles et révoltantes, le poète doit les supprimer totalement, à moins qu'il ne puisse présenter ces circonstances, en faisant disparoître avec art tout ce qu'elles ont d'odieux en elles-mêmes, ou d'extraordinaire pour nous. C'est assez qu'il conserve l'action principale que lui fournit l'histoire, et qu'il ne falsifie pas les caractères connus. Quant à l'usage, au retranchement des circonstances, au choix des moyens, à l'invention des incidens, il peut, il doit même suivre l'impulsion de son génie, pour accommoder son sujet à notre théâtre, et lui donner toute la vraisemblance, tous les agrémens, et tout l'intérêt qui peuvent satisfaire à-la-fois le cœur, l'imagination et la raison.

L'histoire dit que Cléopatre, reine

de Syrie, après avoir tué son fils Seleucus, présenta un breuvage empoisonné à son autre fils Antiochus, au retour de la chasse. Ce prince soupçonnant le mauvais dessein de sa mère, la contraignit de le prendre, et de mourir ainsi du même poison qu'elle lui avoit fait préparer. Antiochus, parricide volontaire, n'auroit pu être supporté sur notre théâtre. Aussi *Corneille* l'a peint vertueux dans tout le cours de l'action, dont il a si bien conduit le dénouement, que Cléopatre ne doutant point, sur la défiance de Rodogune, que sa perfidie alloit être découverte, prend de dépit la coupe, et avale le poison.

Prusias, roi de Bithynie, avoit voulu, à l'instigation de sa seconde femme, faire assassiner son fils Nicomède, pour laisser sa couronne à son autre fils. Nicomède qui commandoit alors l'armée, en ayant été instruit par ceux-là mêmes qui avoient été chargés de cet assasinat, entra dans le royaume de son père, s'en empara, et força le roi à se cacher dans une caverne où il le fit assassiner. *Corneille*, loin de présenter dans sa tragédie une action si dénaturée, donne à Nicomède un caractère généreux, et se contente de le rendre maître de la vie de ses persécuteurs, sans que ce prince pousse plus loin la vengeance.

Le même poète nous fait voir encore dans sa tragédie de *Polieucte*, jusqu'à quel point on peut agrandir et embellir sur la scène un sujet tiré de l'histoire. Suivant le rapport de *Surius*, Polieucte, païen, avoit formé depuis long-temps le dessein d'embrasser le christianisme, lorsque l'empereur *Decius* fit publier un édit très-rigoureux contre les chrétiens. Lié de la plus étroite amitié avec un chrétien nommé Néarque, il lui témoigna le desir qu'il auroit de mourir pour la gloire du vrai Dieu, s'il avoit reçu la grace du baptême. Son ami lui ayant répondu que le martyre pouvoit suppléer à ce sacrement, aussi-tôt Polieucte, plein d'une sainte ferveur, crache sur l'édit de l'empereur et le déchire. Il voit dans le même instant le peuple porter des idoles sur les autels pour les adorer: il les arrache à ceux qui les portoient, les brise et les foule aux pieds. Félix son beau-père, qui avoit ordre de la part de l'empereur de persécuter les chrétiens, tenta d'abord par des prières, des menaces, et ensuite par quelques tourmens, d'ébranler la constance de Polieucte. Mais n'ayant pu en venir à bout, il fit agir auprès de lui sa fille Pauline, qui n'eut pas un meilleur succès. Félix irrité contre son gendre, le condamna à perdre la tête; et cet ar-

rêt fut aussitôt exécuté que rendu. *Corneille*, pour répandre sur ce sujet un intérêt vraiment théâtral, a ajouté à ce martyre le songe de Pauline, l'amour de Sévère, le baptême effectif de Polieucte, le sacrifice pour la victoire de l'empereur, la dignité de Félix qu'il fait gouverneur d'Arménie, la mort de Néarque, et la conversion de Félix et de Pauline.

Nous avons vu ailleurs que la comédie étant le contraste des ridicules, parce qu'elle peint les hommes, l'action y doit être subordonnée aux caractères. La tragédie peignant les actions, est le choc des grandes passions entr'elles ou avec les grandes vertus : on les y voit toujours lutter les unes contre les autres, et combattre avec violence la nature et le devoir. C'est le choc des grands intérêts qui se croisent, et qui divisant les personnages, produisent en eux cette diversité, cette opposition de grands sentimens qui nous attachent autant qu'ils nous étonnent. Ainsi les caractères doivent dans la tragédie être subordonnés à l'action. Le premier soin du poète est de la choisir, ensuite de l'arranger. En la développant, il peindra les caractères, et d'autant plus aisément, que ses personnages ne pourront agir les uns contre les autres, sans se montrer tels qu'ils

sont. Le poète comique distribuant son action, dit : mes personnages doivent agir de telle manière, parce qu'ils ont tel caractère. Le poète tragique distribuant la sienne, dit : mes personnages doivent avoir tel caractère, parce qu'ils agissent de telle manière.

Ce que j'ai dit dans l'article du poème dramatique, des qualités et de la conduite de l'action, indique assez la manière dont une tragédie doit être construite, et me dispense de m'étendre ici sur ce sujet. Je me contenterai de faire observer qu'il y a deux choses auxquelles il ne faut jamais manquer dans l'exposition : la première, qu'elle soit assez claire, pour que le spectateur saisisse d'un coup d'œil ce qui fait le véritable sujet de la pièce : la seconde, qu'elle excite beaucoup de curiosité ; il faut que la première scène donne la plus grande envie de voir les autres. Dans le nœud, tout doit être action. Ce n'est pas que chaque scène doive présenter un événement ; mais chaque scène doit être ou un nouvel effort qui fasse marcher l'action vers son terme, ou un nouvel obstacle qui l'arrête, et qu'il faille surmonter. De cette manière, il n'y aura aucun vide ni aucune interruption ; l'intérêt sera soutenu et toujours plus vif. Le dénouement doit être préparé de loin, sans que pourtant il puisse être prévu. Il faut

qu'il soit tiré du fond de l'action, et produit naturellement par les incidens qui le précèdent. Pour tout dire en peu de mots, le premier acte d'une tragédie expose le sujet, et pique la curiosité. Dans le second, l'inquiétude commence. Dans le troisième, elle augmente. Le quatrième excite vivement la terreur et la pitié. Le cinquième les porte à leur comble; il déchire l'ame, il est tout rempli de larmes.

Une de nos meilleures tragédies pour la grandeur de l'action, la vivacité de l'intérêt, le choc des passions, et généralement pour la conduite de l'ouvrage, est *l'Iphigénie en Aulide* de Racine. C'est un vrai modèle qu'il est à propos que je mette ici sous les yeux, autant qu'il est possible de le faire par la voie de l'analyse. Les principaux personnages de cette tragédie sont Agamemnon, Ulysse, Achille, Clitemnestre, femme d'Agamemnon, Iphigénie, fille d'Agamemnon, et Eriphile, fille d'Hélène et de Thésée. La scène est en Aulide, petite contrée de Béotie, près de l'ancienne ville et port de Chalcis, capitale de l'île Eubée, aujourd'hui *Negrepont*.

Analyse d'une tragédie de *Racine*.

Acte I. La flotte des Grecs qui alloient faire le siége de Troie, ayant été arrêtée par le calme des vents, Agamemnon, suivi de Nestor, de Ménélas et d'Ulysse,

fut consulter l'oracle, qui, par la bouche du fameux devin Calchas, rendit cette réponse:

Vous armez contre Troie une puissance vaine,
Si dans un sacrifice auguste et solennel,
Une fille du sang d'Hélène
De Diane en ce lieu n'ensanglante l'autel.
Pour obtenir les vents que le ciel vous dénie,
Sacrifiez Iphigénie.

Agamemnon pressé par Ulysse d'obéir à l'oracle; effrayé d'ailleurs par les dieux qu'il voyoit menaçans pendant son sommeil, écrivit à Argos, pour faire venir sa fille, sous prétexte qu'Achille à qui elle avoit été promise, vouloit la revoir et partir son époux. Tel est en substance le récit que, dans la première scène, Agamemnon fait à Arcas des événemens antérieurs à l'action qui va se passer: c'est-là la préparation de l'action.

Ce chef des rois de la Grèce ne pouvant étouffer la voix de la nature, qui crie encore plus fortement dans son cœur, à l'approche du jour où Iphigénie doit arriver, charge Arcas d'aller au-devant d'elle et de Clitemnestre, à laquelle il écrit de retourner à Argos, parce que Achille a changé de dessein. Voilà l'exposition du sujet: voilà le germe de tous les incidens de la pièce.

Cependant le bruit se répand que Clitemnestre et Iphigénie doivent arriver au camp. Achille, qui n'ayant rejoint

l'armée que la nuit précédente, ne savoit pas qu'on eût consulté l'oracle, apprend la nouvelle de cette arrivée, et vient en témoigner sa joie à Agamemnon, qui ne lui fait que des réponses vagues. Ulysse même le blâme de songer à son amour, dans un temps, où les dieux irrités demandent du sang peut-être, et du plus précieux. Le fier Achille s'exprime ici avec toute son ardeur pour la gloire; et sans aucun délai, sans achever même son hymen, il veut voler à Troie, dût-il l'assiéger seul avec son ami Patrocle. Agamemnon gémit dans le sein d'Ulysse sur le sort d'Iphigénie, lorsqu'il apprend qu'elle vient d'arriver avec Clitemnestre sa mère, et Euriphile, jeune princesse de Lesbos, captive d'Achille, et qui vient interroger l'oracle sur son destin, dont elle n'a aucune connoissance. Ulysse presse alors Agamemnon d'immoler aux Dieux leur victime, puisqu'eux-mêmes ont pris soin de l'amener à Calchas. Agamemnon est déterminé à le faire après avoir écarté Clitemnestre de l'autel. Voilà le nœud commencé: il s'agit de voir si Iphigénie sera sacrifiée. Tout est préparé pour le complément de cette action, sans que cependant on puisse rien prévoir. La curiosité s'empare de l'ame du spectateur; mais c'est une curiosité qui n'est pas exempte d'inquiétude.

Acte II. Eriphile dit à sa confidente, qu'un oracle effrayant lui annonce qu'elle ne peut, sans périr, connoître le sang dont elle sort; mais que le plus funeste de tous ses maux est l'hymen d'Achille et d'Iphigénie. Prisonnière de ce héros, elle l'aime; et sa jalousie la porte à traverser le bonheur de cette même Iphigénie, qui lui a offert son appui auprès d'Achille. Agamemnon paroît, suivi d'Iphigénie, qu'il ne regarde qu'en soupirant, et dont il reçoit à peine les embrassemens.

Ma fille, je vous vois toujours des mêmes yeux;
Mais les temps sont changés, aussi bien que les lieux.
D'un soin cruel ma joie est ici combattue.

IPHIGÉNIE.

Hé! mon père, oubliez votre rang à ma vue.
Je prévois la rigueur d'un long éloignement.
N'osez-vous, sans rougir, être père un moment?
Vous n'avez devant vous qu'une jeune princesse,
A qui j'avois pour moi vanté votre tendresse?
Cent fois lui promettant mes soins, votre bonté,
J'ai fait gloire à ses yeux de ma félicité.
Que va-t-elle penser de votre indifférence?
Ai-je flatté ses vœux d'une fausse espérance?
N'éclaircirez-vous point ce front chargé d'ennuis?

AGAMEMNON.

Ah, ma fille!

IPHIGÉNIE.

Seigneur, poursuivez.

AGAMEMNON.

Je ne puis.

IPHIGÉNIE.

Périsse le Troyen, auteur de nos allarmes!

AGAMEMNON.

Sa perte à ses vainqueurs coûtera bien des larmes.

IPHIGÉNIE.

Les dieux daignent sur-tout prendre soin de vos jours!

AGAMEMNON.

Les dieux, depuis un temps, me sont cruels et sourds.

IPHIGÉNIE.

Calchas, dit-on, prépare un pompeux sacrifice.

AGAMEMNON.

Puissé-je auparavant fléchir leur injustice!

IPHIGÉNIE.

L'offrira-t-on bientôt?

AGAMEMNON.

Plutôt que je ne veux.

IPHIGÉNIE.

Me sera-t-il permis de me joindre à vos vœux?
Verra-t-on à l'autel votre heureuse famille?

AGAMEMNON.

Hélas!

IPHIGÉNIE.

Vous vous taisez?

AGAMEMNON.

Vous y serez, ma fille.
Adieu.

Que doit soupçonner Iphigénie de cet accueil? Mais que doit-elle penser d'Achille qui ne s'est pas encore offert à sa vue? Elle confie ses tristes pensées à Eriphile, lorsque Clitemnestre, à qui Arcas a remis la lettre d'Agamemnon, vient annoncer à Iphigénie qu'il faut se préparer à un prompt départ. *Sauvons*, lui dit-elle, *notre gloire offensée.*

Pour votre hymen Achille a changé de pensée.
Et refusant l'honneur qu'on lui veut accorder,
Jusques à son retour il veut le retarder.

Elle dit à Eriphile :

Je ne vous presse point, madame, de nous suivre.
En de plus chères mains ma retraite vous livre.
De vos secrets desseins on est trop éclairci ;
Et ce n'est pas Calchas que vous cherchez ici.

Iphigénie soupçonnant Eriphile d'être la cause de ce changement, accable de reproches cette princesse, et ne fait qu'une très-courte réponse à Achille, qui se présente en ce moment devant elle. Celui-ci ne sait que penser de cette fuite. Il adore plus que jamais Iphigénie. Mais il ne voit par-tout, dit-il, que des yeux ennemis. Calcas, Nestor, Ulysse combattent son amour, et paroissent lui dire qu'il faut qu'il y renonce. Est-il la fable de l'armée? C'est un secret qu'il veut leur arracher. Eriphile est furieuse, voyant qu'Iphigénie est aimée. Mais on se cache d'Achille, dit-elle; Agamemnon gémit : elle aime à se persuader que quelque orage est près d'éclater sur ces deux amans, et prend la résolution de ne pas mourir sans vengeance. Voilà le nœud formé : l'action commence à marcher. Le spectateur est déjà dans le trouble et dans l'inquiétude sur le sort d'Iphigénie. Il n'a pu entendre ces paroles d'Agamemnon, en parlant du sacrifice, *vous y serez, ma fille*, sans trembler pour cette jeune princesse.

Acte III. Clitemnestre ouvre la scène avec Agamemnon. Elle lui dit :

Oui, seigneur, nous partions, et mon juste courroux
Laissoit bientôt Achille et le camp loin de nous;
Ma fille dans Argos couroit pleurer sa honte.
Mais lui-même étonné d'une fuite si prompte,
Par combien de sermens, dont je n'ai pu douter,
Vient-il de me convaincre et de nous arrêter!
Il presse cet hymen qu'il prétend qu'on différe,
Et vous cherche brûlant d'amour et de colère.
Près d'imposer silence à ce bruit imposteur,
Achille en veut connoître et confondre l'auteur.
Bannissez ces soupçons qui troubloient notre joie.

Agamemnon feint de consentir à l'hymen de sa fille. Mais il ordonne à la reine de la laisser aller à l'autel, suivie de ses femmes seulement. Cliteminestre s'imaginant qu'Agamemnon rougiroit de montrer à l'armée la sœur d'Hélène, se résout à obéir; et le bonheur de sa fille la console de tout. Elle voit paroître Achille qui, au comble de la joie, lui dit :

Tout succède, madame, à mon empressement.
Le roi n'a point voulu d'autre éclaircissement;
Il en croit mes transports, et sans presque m'entendre,
Il vient, en m'embrassant, de m'accepter pour gendre.
Il ne m'a dit qu'un mot. Mais vous a-t-il conté
Quel bonheur dans le camp vous avez apporté?
Les dieux vont s'appaiser. Du moins Calchas publie
Qu'avec eux dans une heure il nous réconcilie;
Que Neptune et les vents prêts à nous exaucer,
N'attendent que le sang que sa main va verser.

Il invite Iphigénie, qui paroît dans ce même moment, à venir recevoir à l'autel un cœur qui l'adore. Cette princesse prête à l'y suivre, lui présente Eriphile, sa captive, dont elle le prie de briser les

fers. Mais Arcas, qui n'a pu voir, sans frémir, l'appareil du sacrifice qu'on a préparé, vient dire à Clitemnestre et à Achille, qu'Agamemnon attend Iphigénie à l'autel, pour la sacrifier. A cette nouvelle Clitemnestre éperdue, implore le secours d'Achille, et court aussitôt se présenter à Agamemnon. Achille veut aller défendre et venger son amante, et demander en même temps raison à Agamemnon de l'outrage qu'il lui fait à lui-même. Mais il est retenu par Iphigénie. Clitemnestre, à qui Agamemnon a fait refuser le passage de l'autel, revient implorer le secours d'Achille, qui lui jure que, tant qu'il respirera, sa fille ne sera point immolée, et qui va tout disposer à la servir. Voilà le nœud qui se serre. D'un côté, Agamemnon est entièrement déterminé à sacrifier Iphigénie; et le danger de cette jeune princesse devient, par-là même, plus grand, et l'inquiétude du spectateur plus vive. De l'autre côté, elle a Achille pour défenseur. Mais ce héros pourra-t-il la soustraire à la mort, contre l'ordre des dieux, et la volonté du roi?

Acte IV. Eriphile, toujours jalouse de ce que fait Achille pour sa rivale, et craignant que ce héros ne vienne à bout de la sauver, est tentée d'aller divulguer la menace des dieux, pour allumer le feu de la discorde dans tout le camp. Cepen-

dant Agamemnon ne voyant pas paroître sa fille à l'autel, vient la demander à Clitemnestre, qui éclate avec la plus vive fureur contre lui, et qui disparoît de sa présence, en amenant avec elle Iphigénie. Agamemnon troublé, sent plus que jamais la tendresse paternelle se réveiller dans son ame. Achille qui vient le trouver, lui parle avec la plus grande hauteur, et même sur le ton de la menace. Agamemnon lui répond avec toute la noblesse et toute la grandeur d'un chef des rois de la Grèce, et finit par lui dire qu'il rompt tous les nœuds qui l'attachent à lui. Achille encore plus irrité, mais se contenant, lui réplique :

Rendez grace au seul nœud qui retient ma colère.
D'Iphigénie encor je respecte le père.
Peut-être sans ce nom, le chef de tant de rois
M'auroit osé braver pour la dernière fois.
Je ne dis plus qu'un mot: c'est à vous de m'entendre.
J'ai votre fille ensemble et ma gloire à défendre.
Pour aller jusqu'au cœur que vous voulez percer,
Voilà par quels chemins vos coups doivent passer.

AGAMEMNON, *seul.*

Et voilà ce qui rend sa perte inévitable!
Ma fille toute seule étoit plus redoutable.
Ton insolent amour qui croit m'épouvanter,
Vient de hâter le coup que tu veux arrêter.
Ne délibérons plus. Bravons sa violence.
Ma gloire intéressée emporte la balance.
Achille menaçant détermine mon cœur:
Ma pitié sembleroit un effet de ma peur.

Il appelle ses gardes.

.....Que vais-je faire ?

Puis-je leur prononcer cet ordre sanguinaire ?
Cruel, à quel combat faut-il te préparer ?
Quel est cet ennemi que tu leur vas livrer ?
Une mère m'attend, une mère intrépide
Qui défendra son sang contre un père homicide.
Je verrai mes soldats moins barbares que moi,
Respecter dans ses bras la fille de leur roi.
Achille nous menace, Achille nous méprise.
Mais ma fille en est-elle à mes lois moins soumise ?
Ma fille, de l'autel cherchant à s'échapper,
Gémit-elle du coup dont je la veux frapper ?
Que dis-je ? que prétend mon sacrilége zèle ?
Quels vœux en l'immolant, formerai-je sur elle ?
Quelques prix glorieux qui me soient proposés,
Quels lauriers me plairont de son sang arrosés ?
Je veux fléchir des dieux la puissance suprême.
Ah ! quels dieux me seroient plus cruels que moi-même !
Non, je ne puis. Cédons au sang, à l'amitié,
Et ne rougissons plus d'une juste pitié.
Qu'elle vive. Mais quoi ! peu jaloux de ma gloire,
Dois-je au superbe Achille accorder la victoire ?
Son téméraire orgueil que je vais redoubler,
Croira que je lui cède, et qu'il m'a fait trembler.
De quel frivole soin mon esprit s'embarrasse !
Ne puis-je pas d'Achille humilier l'audace ?
Que ma fille à ses yeux soit un sujet d'ennui :
Il l'aime. Elle vivra pour un autre que lui.

Agamemnon fait appeler Clitemnestre et Iphigénie. Il leur ordonne de partir promptement, en se dérobant à la vigilance de Calchas, tandis qu'il va lui-même l'abuser par de feintes raisons, et lui demander au moins le reste de la journée pour ce sacrifice. Eriphile, présente à cet entretien, reconnoît les effets de l'amour d'Achille : sa jalouse fureur s'irrite ; elle veut perdre Iphigénie ou périr, et va tout découvrir à Calchas. Voilà le nœud qui se serre encore davantage, et le trouble du spectateur qui

va toujours en croissant. Un moment d'espérance a soulevé l'ame, mais pour la faire retomber avec plus de force. Clitemnestre et Iphigénie seront-elles sorties du camp, avant qu'Eriphile ait instruit Calchas de leur départ? Cette incertitude est terrible.

Acte V. Toute l'armée, qui a su que les dieux ont ordonné le sacrifice d'Iphigénie, s'est opposée à sa fuite, et demande à grands cris la victime. Achille veut amener Iphigénie dans sa tente, où il la défendra contre toute l'armée. Elle refuse de le suivre, et ne songe qu'à obéir à son père. Ce héros furieux, résolu de renverser le bûcher, d'immoler le prêtre, de frapper Agamemnon lui-même, va se ranger près de l'autel avec ses thessaliens. On y conduit Iphigénie, malgré les efforts de Clitemnestre, que retiennent les gardes, contenus eux-mêmes par tout le camp, qu'un zèle fatal aveugle, et qui ne reconnoît en ce moment d'autre maître que Calchas. Voilà le nœud aussi serré qu'il puisse l'être. Le trouble et l'inquiétude ne peuvent être plus vifs : l'ame est déchirée. Y a-t-il encore quelque ressource pour l'intéressante Iphigénie? Achille, le seul Achille pourra-t-il avec ses soldats résister à une armée si nombreuse, et composée de si braves guerriers? Il faut qu'Iphigénie périsse, ou qu'elle soit dé-

livrée: nous touchons au moment où le nœud va se dénouer.

Ulysse vient raconter à Clitemnestre qu'Achille, à la tête de ses thessaliens, combattoit pour arracher Iphigénie au fer du sacrificateur; qu'un nuage de traits s'élevoit dans les airs, et que le sang, prémices du carnage, commençoit à couler, lorsque Calchas, plein du dieu qui l'agitoit, s'est avancé entre les deux partis, et expliquant l'oracle, a déclaré que la victime demandée par les dieux, étoit une autre Iphigénie, née d'un mariage secret de Thésée avec Hélène: elle me voit, a-t-il dit aux Grecs; elle m'entend; elle est devant vos yeux. Aussi-tôt toute l'armée a jeté les yeux sur Eriphile, qui se voyant condamnée à mourir, a saisi avec fureur le couteau sacré, qu'elle a plongé dans son sein. Voilà le dénouement.

La conduite de cette tragédie est admirable. Le sujet y est exposé avec toute la netteté qu'on peut desirer. L'action, aussi bien nouée qu'elle puisse l'être, y marche rapidement, sans jamais être embarrassée. Les incidens y naissent tous les uns des autres, et sans qu'ils choquent en aucune manière la plus exacte vraisemblance. L'intérêt y est toujours vif et toujours gradué. La terreur et la pitié, qui commencent dès l'exposition même du sujet, vont tou-

jours en croissant, et y sont portées à leur comble. Le dénouement y est préparé avec un art infini. Quant aux caractères, ils sont tous dans la nature, parfaitement soutenus, et contrastent merveilleusement entr'eux. Cette tragédie est un vrai chef-d'œuvre, que le poète qui travaille pour le théâtre, doit avoir continuellement sous les yeux. *Boileau* avoit bien raison de dire dans son *Epître* à *Racine :*

Jamais Iphigénie en Aulide immolée,
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée,
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé
N'en a fait, sous ton nom verser la Champmeslé.

De l'Amour dans la tragédie.

La scène tragique est généralement ouverte à toutes les grandes passions. C'est là le lieu où elles doivent se montrer avec tous les malheurs, toutes les misères qui en sont les suites funestes. Cependant il y a des auteurs qui voudroient que l'amour fût entièrement banni de nos tragédies. Voici en raccourci les principales raisons qu'ils font valoir contre ceux qui sont d'un sentiment contraire.

1°. Mettre de l'amour dans la tragédie, c'est en dégrader la majesté, parce que cette passion est d'un caractère badin, qui ne s'accommode point avec la gravité tragique.

2°. L'amour, loin de répandre plus

d'intérêt dans les tragédies modernes, ne les rend souvent que plus fades et plus languissantes. Aussi ne font-elles point sur les esprits ces fortes impressions que faisoient autrefois les tragédies grecques, qui déchiroient les entrailles par les seuls objets de terreur et de pitié qui y étoient présentés.

5°. En faisant soupirer les personnages tragiques, on les défigure; on leur donne presque toujours un caractère opposé à celui que l'histoire nous en a tracé. Nous ne reconnoissons point sur notre théâtre les héros de l'antiquité, parce qu'on en fait des princes efféminés et des courtisans voluptueux.

4°. Le penchant naturel de la nation et du sexe à la galanterie, n'impose point la nécessité de mêler de l'amour dans nos pièces tragiques, puisque cette même nation, ce même sexe a admiré et admire encore *Athalie*, *Mérope*, *la Mort de César*, et d'autres tragédies sans amour.

5°. Enfin une image trop vive de l'amour ne peut que corrompre l'esprit et amollir le cœur. Elle est au moins l'occasion du danger, si elle n'en est pas la cause; et l'intérêt des bonnes mœurs exige qu'on rejette bien loin tout ce qui pourroît être une occasion dangereuse.

Les raisons qu'apportent ceux qui prétendent que l'amour est absolument

nécessaire dans la tragédie, sont celles-ci.

1°. La tragédie doit exciter la terreur et la pitié, par l'image des dangers et des malheurs, que les passions entraînent après elles. Or, l'amour fougueux, violent, jaloux, aveugle et cruel, n'est que trop souvent le principe de ces dangers et de ces malheurs qui nous effraient et qui nous attendrissent. Cette passion est donc nécessaire à la tragédie.

2°. Si les Grecs et les Romains n'en ont point fait usage, c'est parce que ces républicains aimoient leur liberté jusqu'à l'excès. Ennemis nés des rois et de la monarchie, ils étoient assez satisfaits de voir dans leurs tragédies des princes opprimés et humiliés, des souverains détrônés et malheureux. D'ailleurs ils n'avoient point de comédiennes : les rôles de femmes étoient joués par des hommes masqués; et l'amour eût été ridicule dans leur bouche.

3°. Ce n'est pas défigurer les héros de l'antiquité, que de leur donner de l'amour, pourvu qu'on conserve le fond de leur caractère. Cette passion ne peut pas alors les rendre méconnoissables sur notre théâtre.

4°. Il n'y a que des passions fondées sur des sentimens conformes à ceux des spectateurs, qui font une grande impression sur eux. Ainsi nos cœurs

étant tournés à la galanterie, le plus sûr moyen de les émouvoir, est de leur retracer la peinture de ces mouvemens qui leurs sont les plus familiers. D'ailleurs il faut plaire aux femmes, qui jugent des ouvrages de théâtre par sentiment; et ce ne seroit pas flatter leur goût, que de leur donner des tragédies sans amour.

5°. Enfin la peinture de l'amour n'est pas dangereuse par elle-même: elle ne l'est que par l'excès de licence qu'on s'y donne. Or, ce n'est pas là un motif suffisant pour en interdire l'usage; ou bien il faut entièrement proscrire les choses indifférentes et même les meilleures, par la raison de l'abus qu'on peut en faire.

Il seroit inutile ici d'approfondir et de développer ces différentes raisons, sur lesquelles on étaie les deux sentimens opposés touchant l'amour dans la tragédie. On voit assez que ni les unes ni les autres ne manquent point de solidité. Quelle est donc la conséquence qu'on doit en tirer? Faut-il que l'amour règne dans toutes nos tragédies? Faut-il qu'il en soit entièrement banni? *Voltaire* me paroît tenir un juste milieu entre ces deux sentimens; et je n'aurois pas de peine à croire que le sien fût approuvé même des esprits les plus rigides. Voici ce

qu'il dit dans son *Discours sur la Tragédie* qu'il a mis à la tête de *Brutus*. Vouloir de l'amour dans toutes les tragédies, me paroît un goût efféminé ; l'en proscrire toujours est une mauvaise humeur bien déraisonnable..... L'amour dans une tragédie n'est pas plus un défaut essentiel que dans l'Énéïde : il n'est à reprendre, que quand il est amené mal-à-propos ou sans art.... Le mal est que l'amour n'est souvent chez nos héros que de la galanterie.... Pour qu'il soit digne du théâtre tragique, il faut qu'il soit le nœud nécessaire de la pièce, et non qu'il soit amené par force, pour remplir le vide des tragédies. Il faut que ce soit une passion véritablement tragique, regardée comme une foiblesse et combattue par des remords. Il faut (qu'on remarque ceci) ou que l'amour conduise aux malheurs et aux crimes, pour faire voir combien il est dangereux, ou que la vertu en triomphe, pour montrer qu'il n'est point invincible.

Ces dernières paroles expriment parfaitement la manière dont l'amour doit être présenté sur la scène tragique. Tant qu'il y sera peint sous l'un de ces deux côtés seulement, je ne crois pas qu'il puisse séduire l'innocence, ou amollir encore davantage les cœurs foibles et trop sensibles. C'est au poète à ne jamais s'écarter de ce principe, et à faire toujours

toujours céder l'intérêt de sa propre gloire à celui des bonnes mœurs et de la vertu.

Peignez donc, j'y consens, les héros amoureux ;
Mais ne m'en formez pas des bergers doucereux.
Qu'Achille aime autrement que Thircis et Philène.
N'allez pas d'un Cyrus nous faire un Artamène (1) :
Et que l'amour souvent de remords combattu,
Paroisse une foiblesse et non une vertu (2).

Style de la tragédie.

Le style de la tragédie est le style qui convient aux personnes du premier rang. Supposez des monarques, des héros, des ministres, des hommes illustres, qui sont à la tête d'un gouvernement quelconque, parler aussi parfaitement qu'ils peuvent parler; soit lorsqu'ils discutent les intérêts de leur nation ou leurs intérêts particuliers; soit, pour tout dire en un mot, lorsqu'ils sont agités d'une violente passion, excitée par un grand objet, et faites-les parler de même; vous aurez saisi le véritable style de la tragédie. Mais observez que ces personnages n'étant pas supposés être poètes, vous ne devez pas les faire parler en poètes : quoique vous donniez à leur langage le rhythme

(1) Roman de mademoiselle *Scudéri*. C'est le nom qu'elle donne à Cyrus, ce fameux roi des Perses, dans les voyages qu'elle lui fait entreprendre.

(2) *Boileau*. Art Poét. ch. III.

de la poésie, vous ne pouvez pas lui en donner l'enthousiasme et les fougueux transports. Ainsi vous rejeterez les hyperboles, les comparaisons directes, les apostrophes aux êtres insensibles, et toutes ces expressions figurées qui n'appartiennent qu'au nourrisson des Muses, lorsqu'il se montre sans prendre aucun soin de se cacher.

Il faut cependant remarquer qu'il y a des occasions, où ces expressions figurées, ces apostrophes à des êtres insensibles, loin d'être déplacées dans la tragédie, y font un effet admirable : c'est lorsque la passion ou le sentiment les fait naître. Que Pyrrhus, amoureux d'Andromaque, lui offre de relever les murs de Troie, et d'y couronner son fils ; cette princesse, fidèle à la cendre de son époux, peut fort bien lui répondre ;

Seigneur, tant de grandeurs ne nous touchent plus guère ;
Je les lui promettois tant qu'a vécu son père.

et puis s'écrier tout-à-coup ;

Non, vous n'espérez plus de nous revoir encor,
Sacrés murs, que n'a pu conserver mon Hector !

Que le vieil Horace plaide la cause de son fils vainqueur, qui, par le meurtre de sa sœur, se trouve dans un danger de mort ; il lui sera sans doute per-

mis de dire avec une espèce d'enthousiasme :

Lauriers, sacrés rameaux qu'on veut réduire en poudre,
Vous qui mettez sa tête à couvert de la foudre,
L'abandonnerez-vous à l'infâme couteau,
Qui fait choir les méchans sous la main d'un bourreau ?
Romains, souffrirez-vous qu'on vous immole un homme,
Sans qui Rome aujourd'hui cesseroit d'être Rome,
Et qu'un Romain s'efforce à tacher le renom
D'un guerrier, à qui tous doivent un si beau nom ?

Il est aisé de sentir que ce n'est point ici le poète qui parle, mais que c'est le personnage même, livré à une passion, à un sentiment qui remplit toute son ame.

Quant aux métaphores, on sait que bien souvent les plus fortes et les plus vives ne choquent point dans la plus simple conversation. Ainsi l'on ne sera pas surpris qu'Agamemnon dise d'Achille :

Mais qui peut dans sa course arrêter ce torrent ?
Achille va combattre et triomphe en courant.

Une règle invariable pour le style tragique, est que les personnages doivent toujours parler avec dignité, mais sans enflure ; avec une noblesse qui n'ait rien d'ampoulé, avec une simplicité qui n'ait rien de bas. L'affectation et l'obscurité sont encore deux défauts qui seroient insupportables dans la tragédie. Ne seroit-il pas en effet ridicule d'entendre des héros parler par énig-

mes et d'une manière intelligible? Il le seroit peut-être encore davantage de les voir courir après les éclairs de l'esprit, tandis que leurs discours doivent toujours porter l'empreinte de la passion et du sentiment. C'est un principe que le poète ne doit jamais perdre de vue, même quand il fait raisonner ses personnages. La passion et le sentiment qui les animent, doivent toujours percer à travers le raisonnement; ou, pour mieux dire, le raisonnemnt doit toujours être tiré du fond de la passion et de la nature du sentiment.

Le style tragique a divers tons, diverses nuances, selon le caractère, les passions, la situation des personnages. Il n'est personne qui n'admire dans *Phèdre* le beau récit de la mort d'Hippolyte: c'est un chef-d'œvre de poésie et de peinture. Mais il n'est personne qui n'approuve la remarque faite depuis long-temps, que ce morceau si brillant et si fleuri, n'est pas bien placé dans la bouche d'un personnage accablé de douleur, et qui fond en larmes en faisant ce récit. On sent qu'Horace doit parler d'une manière plus forte et plus élevée que Curiace, parce qu'il y a dans son caractère une grandeur, et même si l'on veut, un peu de férocité, qui n'est pas dans celui de son beau-frère. On sent que Camille, qui a perdu

un amant qui alloit être son époux, peut, dans les premiers transports de sa douleur, s'exprimer avec une véhémence et un emportement qui ne conviendroit point à Sabine, qui n'a perdu qu'un frère. Mais je répéterai encore ici, que quand il s'agit de style, les exemples instruisent mille fois mieux que les préceptes les plus étendus. On ne sauroit en indiquer aux jeunes gens un trop grand nombre, pourvu qu'ils soient bons.

Veut-on connoître le vrai langage des héros tragiques qu'enflamment l'amour de la patrie et une ardeur insatiable pour la gloire? On le trouvera dans celui d'Horace (tragédie de ce nom par *Corneille*, acte 2e, scène 1ere), lorsque Curiace en le félicitant de ce que Rome l'a nommé avec ses deux frères pour le combat, ne peut s'empêcher de lui témoigner ses craintes pour Albe sa patrie. On doit voir aussi dans *Iphigénie en Aulide* par *Racine* (acte 1er, scène 2e), comment s'exprime Achille brûlant d'aller se signaler sous les remparts de Troie, quoiqu'il sache que les dieux y ont marqué son tombeau.

Pour avoir une juste idée du langage des grands souverains dans la tragédie, voyez sur quel ton *Corneille* (tragédie de *Cinna*, acte 5e, scène 1ere)

fait parler Auguste à son favori, qui tramoit une conspiration contre lui. Tout est grand dans ce morceau; tout y est d'une simplicité sublime : il n'y a pas un seul mot à retrancher. C'est là la vraie éloquence qui convient à la tragédie. Lisez aussi le discours que *Racine* (tragédie de *Mithridate*, acte 3e, scène 1ere) met dans la bouche du roi de Pont, faisant part à ses enfans de son dessein d'aller attaquer les Romains dans Rome même. Il est admirable par la grandeur des sentimens, et par la richesse de l'élocution.

Je peux certainement mettre à côté des beaux exemples que je viens d'indiquer, la scène 2e de l'acte 2e de la tragédie de *Rhadamisthe* par *Crébillon*. Elle se passe entre Pharasmane, roi d'Ibérie, qui méditoit la conquête de l'Arménie, dont son fils Rhadamisthe, qu'on croyoit mort après une longue absence, étoit souverain. Les Romains qui vouloient donner un roi à cette province, avoient envoyé un ambassadeur à Pharasmane pour le lui déclarer. Cet ambasssadeur étoit Rhadamisthe lui-même, que son père ne reconnoissoit pas, parce qu'il ne l'avoit point vu depuis sa plus tendre enfance.

Les descriptions font un très-bel effet dans la tragédie. Mais il faut qu'elles soient liées au sujet, qu'elles y soient même nécessaires, et toujours dictées

par le sentiment ou la passion. Un personnage qui décrit un objet, doit avoir un grand intérêt à le faire. On peut voir la description que fait Bérénice (tragédie de ce nom par *Racine*, acte 1er, scène 5e), et celle que fait Andromaque de la prise de Troie (tragédie du même auteur, acte 3e, scène 8e).

Les narrations que fait le poète, pour instruire le spectateur de ce qui s'est passé avant l'action, peuvent servir d'ornement dans la tragédie. C'est pourquoi le style doit en être riche, brillant, animé, et sur-tout pathétique. Je peux proposer pour modèle celle d'Idoménée (tragédie de ce nom par *Crébillon*, acte 1er, scène 2e).

Le dialogue est une partie du poème dramatique, sans la perfection de laquelle une tragédie ne peut être vraiment intéressante. Les personnages n'attachent le spectateur, qu'autant qu'ils se répondent à propos, directement et avec justesse. Le poète ne doit donc se permettre aucune négligence dans cette partie. Il faut, comme je l'ai déjà dit, qu'il lise sans cesse les meilleures pièces de *Corneille*, celles de *Racine* et de nos autres bons tragiques. *Corneille* sur-tout offre les meilleurs exemples en ce genre dans le plus grand nombre des scènes de ses bonnes tragédies. Voyez dans le 2e acte d'*Horace*, la 3e scène, où Curiace venant d'ap-

prendre qu'il a été nommé avec ses deux frères pour le combat, maudit ce fatal honneur qui l'oblige de s'armer contre son beau-frère et son ami. C'est un chef-d'œuvre, autant par le sublime des sentimens que par la beauté du dialogue. Remarquez, après ces vers d'Horace :

Rome a choisi mon bras ; je n'examine rien.
Avec une allégresse aussi pleine et sincère
Que j'épousai la sœur, je combattrai le frère ;
Et pour trancher enfin ces discours superflus,
Albe vous a nommé ; je ne vous connois plus :

cette réponse de Curiace :

Je vous connois encore ; et c'est ce qui me tue.

A ces mots, dit *Voltaire*, on se récria d'admiration : on n'avoit jamais rien vu de si sublime. Il n'y a pas dans *Longin* un seul exemple d'une pareille grandeur. Ce sont ces traits qui ont mérité à *Corneille* le nom de *grand*, non-seulement pour le distinguer de son frère, mais du reste des hommes.

Veut-on un dialogue vif, pressant et qui entraîne? on en trouvera un des plus parfaits modèles dans la tragédie de *Polieucte* du même poète (acte 2e, scène 6e).

Racine est en général trop tendre, trop élégant, trop riche en expressions, pour avoir aussi fréquemment que *Corneille* des traits de repartie et de réplique en un seul vers, en deux ou trois mots. L'endroit où il me paroît avoir le mieux

imité cette vivacité si prompte, cette chaleur rapide, qui anime les morceaux bien dialogués de *Corneille*, est dans l'acte 3e de *Britannicus*, la scène 8e, où Néron vient de surprendre ce jeune prince aux pieds de Junie.

Quant au monologue, il faut se rappeler qu'il doit toujours être dans la tragédie un combat du cœur. On veut absolument que le spectateur s'intéresse à celui qui parle, et que les passions de ce personnage, ses vertus, ses malheurs, ses foiblesses, fassent dans son ame un combat noble, attachant et animé : sans ces conditions on ne lui pardonnera pas de parler à lui-même ; et le monologue ne fera jamais un bon effet. Je n'en connois pas de plus beau ni de plus propre à confirmer ce précepte, que celui d'Agamemnon, que j'ai rapporté dans l'analyse de la tragédie d'*Iphigénie en Aulide*.

Récapitulation des règles générales de la tragédie.

Tout ce que j'ai dit, soit dans cet article, soit dans celui du poème dramatique, peut, je crois, donner une notion suffisante de l'art et du mérite de la tragédie. Voici en peu de mots à quoi ils se réduisent et en quoi ils consistent. Ce sont les propres paroles de *Voltaire*, dont je vais me servir.

Créer un sujet, dit-il ; inventer un nœud et un dénouement ; donner à chaque personnage son caractère, et le soutenir ; faire en sorte qu'aucun d'eux ne

paroisse et ne sorte sans une raison sentie de tous les spectateurs; ne laisser jamais le théâtre vide; faire dire à chacun ce qu'il doit dire, avec noblesse sans enflure, avec simplicité sans bassesse; faire de beaux vers qui ne sentent point le poète, et tels que le personnage auroit dû en faire s'il parloit en vers: c'est-là une partie des devoirs que tout auteur d'une tragédie doit remplir..... Il faut tenir le cœur des hommes dans sa main; il faut arracher des larmes aux spectateurs les plus insensibles, il faut déchirer les ames les plus dures. Sans la terreur et sans la pitié, point de tragédie; et quand vous auriez excité cette pitié et cette terreur, si avec ces avantages vous avez manqué aux autres lois, si vos vers ne sont pas excellens, vous n'êtes qu'un médiocre écrivain, qui avez traité un sujet heureux.... Resserrer un événement illustre et intéressant dans l'espace de trois heures; ne faire paroître les personnages que quand ils doivent venir; former une intrigue aussi vraisemblable qu'attachante; ne rien dire d'inutile; instruire l'esprit et remuer le cœur; être toujours éloquent en vers, et de l'éloquence propre à chaque caractère que l'on représente; parler sa langue avec autant de pureté que dans la prose la plus châtiée, sans que la contrainte de la rime paroisse gêner les pensées; ne se pas permettre

un seul vers ou dur, ou obscur, ou déclamateur: ce sont là les conditions qu'on exige aujourd'hui d'une tragédie, pour qu'elle puisse passer à la postérité avec l'approbation des connoisseurs, sans laquelle il n'y a jamais de réputation véritable.

A cette espèce de récapitulation des préceptes généraux de la tragédie, j'ajoute cette réflexion de la Bruyère. Le poème tragique vous serre le cœur dès son commencement, vous laisse à peine dans tout son progrès la liberté de respirer, et le tems de vous remettre; ou s'il vous donne quelque relâche, c'est pour vous replonger dans de nouveaux abîmes et dans de nouvelles alarmes. Il vous conduit à la terreur par la pitié, ou réciproquement à la pitié par le terrible; vous mène par les larmes, par les sanglots, par l'incertitude, par l'espérance, par la crainte, par les surprises et par l'horreur, jusqu'à la catastrophe.

Poètes tragiques.

On a vu dans l'article précédent que le chariot de *Thespis* fut, vers l'an 536 avant J. C., le berceau de la tragédie, comme celui de la comédie. Quelques années après, *Eschyle*, né à Athènes, fit monter la tragédie sur un théâtre, où l'on voyoit une certaine pompe et une certaine majesté; rendit ses personnages héroïques, et leur donna des habits convenables à l'action qu'ils représentoient.

Il composa, selon quelques-uns, quatre-vingt-dix tragédies, et selon d'autres, plus de cent : il ne nous en est parvenu que sept. Le sombre et le terrible en font le principal caractère : elles émeuvent, effraient, déchirent l'ame. Ce poète avoit un génie hardi, véhément et sublime, mais trop impétueux et souvent outré. On reconnoît dans ses pièces, comme le remarque le P. *Brumoi*, la rudesse antique de la tragédie naissante, avec beaucoup d'élévation et de grandeur.

Sophocle, né l'an 495 avant J. C., parut sur le théâtre d'Athènes peu de temps avant la mort d'Eschyle, et y fit jouer cent soixante-dix tragédies, sans compter les sept qui nous restent. On n'y trouve pas toute la force et toute la véhémence de son prédécesseur ; mais on y admire une vigueur qui n'a rien de dur, une élévation qui n'a rien d'outré. La marche de ce poète est toujours noble et assurée ; son génie sublime est toujours soutenu par un goût délicat. C'est lui qui fit paroître, le premier, la tragédie dans sa véritable grandeur et sa véritable dignité.

Euripide, né à Salamine, île de la mer Egée, l'an 480 avant J. C., et rival de Sophocle, est moins élevé, moins vigoureux que lui, mais plus tendre et plus touchant. Ce tragique est tout sentiment, va toujours droit au cœur, et sait merveilleusement l'attendrir. Ses tragédies

d'ailleurs sont remplies d'excellentes maximes pour la conduite des mœurs. De cent vingt-deux pièces qu'il composa, il nous en est parvenu dix-neuf.

Le P. *Brumoi* nous fait parfaitement connoître le caractère et le génie de ces trois tragiques dans son *Théâtre des Grecs*, qui contient des traductions ou des analyses de toutes les tragédies grecques, avec des discours concernant le théâtre d'Athènes; ouvrage unique dans son espèce (est-il dit dans l'avant-propos d'une nouvelle édition faite après la mort de l'auteur), et si favorablement accueilli des personnes de goût. Elles y ont unanimement reconnu un style élégant et poli, assez de connoissance de la bonne antiquité, une profonde intelligence du théâtre et de ses règles, des parallèles justes, des dissertations judicieuses. Les beaux endroits sur-tout de *Sophocle* et d'*Euripide* leur ont paru rendus avec une force, avec une grace qui ne restent guère au-dessous de l'original. Ce savant traducteur n'a donné que des extraits des tragédies d'*Eschyle*. Le marquis de *Pompignan* les a entièrement traduites, et cette traduction est généralement regardée comme un chef-d'œuvre. Le P. *Brumoi* n'a traduit que trois pièces de *Sophocle*, et s'est contenté de donner le précis des autres avec la traduction de quelques morceaux. Celles-ci

génie vigoureux, fécond, plein de naturel et de sublime, mais aussi, plein d'idées bizarres et gigantesques, sans la moindre étincelle de goût, sans la moindre connoissance des règles. En ce même temps *Lopez de Vega* florissoit en Espagne : c'est le tragique le plus célèbre de cette nation. La France eut bientôt une foule de poètes tragiques, parmi lesquels on ne se ressouvient que de *Mairet*, auteur de *Sophonisbe*, et de *Rotrou*, auteur de *Venceslas*. L'art étoit encore dans l'enfance et dans le chaos.

Un génie tel que celui du grand *Corneille*, pouvoit seul débrouiller ce chaos, et amener le grand jour. C'est ce qu'il fit d'abord, en 1636, par la représentation du *Cid*, pièce imitée, il est vrai de l'espagnol de *Lopez de Vega*, mais imitée de la manière dont un génie créateur imite. Il donna ensuite *Horace*, *Cinna*, *Polieucte*, *Rodogune*, *Heraclius*, chef-d'œuvres immortels, qui lui ont si justement mérité le titre de père de la tragédie française. C'est dans ces pièces qu'on voit déployées toute la profondeur, toute l'étendue d'un génie vigoureux et sublime, toutes les ressources, tout le feu d'une imagination riche et lumineuse : c'est-là qu'on admire des plans hardis, des intrigues fortement nouées et habilement conduites, une marche ferme, rapide et imposante, un dialogue

serré, vif et pressant, la majesté et la variété des caractères, la grandeur et la véhémence des sentimens, le choc violent des grands passions, la noblesse des idées, l'énergie du style, la vivacité des images, la force du raisonnement. Voici sous quels traits *Racine*, l'homme du monde le plus capable d'apprécier *Corneille*, le peint et le caractérise dans un de ses discours prononcés à l'académie française. « Après avoir quelque temps » cherché le bon chemin, et lutté, si je » l'ose ainsi dire, contre le mauvais goût » de son siècle, enfin, inspiré d'un gé» nie extraordinaire, et aidé de la lec» ture des anciens, il fit voir sur la scène » la raison, mais la raison accompagnée » de toute la pompe, de tous les orne» mens dont notre langue est capable... » La scène retentit encore des acclama» tions qu'excitèrent à leur naissance *le* » *Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Pompée*, tous » ces chef-d'œuvres représentés depuis » sur tant de théâtres, traduits en tant » de langues, et qui vivront à jamais » dans la bouche des hommes. A dire le » vrai, où trouvera-t-on un poète qui » ait possédé à-la-fois tant de grands ta» lens, tant d'excellentes parties, l'art, » la force, le jugement, l'esprit? Quelle » noblesse! quelle économie dans les su» jets! quelle véhémence dans les pas» sions! quelle gravité dans les senti-

» mens.! quelle dignité, et en même » temps, quelle prodigieuse variété dans » les caractères ! Combien de rois, de » princes, de héros de toutes nations » nous a-t-il représentés, toujours tels » qu'ils doivent être, toujours uniformes avec eux-mêmes, et jamais ne se » ressemblant les uns aux autres ?... Enfin ce qui lui est sur-tout particulier, » une certaine force, une certaine élévation, qui surprend, qui enlève, et » qui rend jusqu'à ses défauts, si on peut » lui en reprocher quelques-uns, plus » estimables que les vertus des autres ». Ces défauts, qu'on a remarqués même dans ses meilleures pièces, sont de vieux mots, des discours quelquefois embarrassés, quelques endroits qui sentent le déclamateur, des inégalités, même des chutes après les morceaux les plus sublimes.

Racine qui entra dans la carrière du théâtre, lorsque *Corneille* commençoit à vieillir, sut éviter tous ces défauts. Moins fécond, moins vigoureux, moins sublime que lui, il est plus sage, plus soutenu, et toujours guidé par le goût. Ses plans sont toujours exacts, ses intrigues sagement conduites, sa marche unie et assurée, son dialogue juste et direct, son style pur, élégant et harmonieux. Partout il joint le plus grand art au génie, par-tout il plaît, il attache, il intéresse.

Jamais poète n'a peint le sentiment avec un coloris plus vif, plus naturel et plus vrai. Le talent particulier de *Racine* est de parler intimement au cœur et de l'attendrir. Il s'en faut bien qu'il ait d'aussi grandes beautés que *Corneille* : mais il n'a pas non plus d'aussi grands défauts. Ceux que lui reprochent des censeurs éclairés, sont de n'avoir pas excité la terreur avec la même véhémence qu'il a excité la pitié, de n'avoir pas toujours mis assez d'action dans ses tragédies, et d'avoir donné à tous ses héros un certain air de ressemblance.

On a fait beaucoup de comparaisons entre ces deux souverains de notre scène. Mais pouvoit-on réellement comparer deux poètes qui ont excellé dans un genre différent; et ces comparaisons pourront-elles jamais nous servir à apprécier le mérite de l'un, relativement au mérite de l'autre? Ne doit-il pas nous suffire de savoir et de reconnoître que personne n'a égalé *Corneille* dans le genre sublime, ni *Racine* dans le sien? Quoi qu'il en soit, ces comparaisons ne sont pas tout-à-fait inutiles, puisqu'elles nous peignent, pour ainsi dire, d'un seul trait le vrai caractère de ces deux grands tragiques. C'est pour cette raison que je rapporterai ici le parallèle, où ce caractère m'a paru le mieux saisi et le mieux marqué : c'est celui qu'a fait *la Bruyère*.

Corneille, dit-il, ne peut être égalé dans les endroits où il excelle; il a pour lors un caractère original et inimitable: mais il est inégal... Dans quelques-unes de ses meilleures pièces, il y a des fautes inexcusables contre les mœurs, un style de déclamateur qui arrête l'action et la fait languir, des négligences dans les vers et dans l'expression, qu'on ne peut comprendre en un si grand homme. Ce qu'il y a eu en lui de plus éminent, c'est l'esprit qu'il avoit sublime, auquel il a été redevable de certains vers, les plus heureux qu'on ait jamais lus ailleurs; de la conduite de son théâtre, qu'il a quelquefois hasardée contre les règles des anciens; et enfin de ses dénouemens: car il ne s'est pas toujours assujéti au goût des Grecs et à leur grande simplicité. Il a aimé au contraire à charger la scène d'événemens dont il est presque toujours sorti avec succès; admirable sur-tout par l'extrême variété et le peu de rapport qui se trouve pour le dessein, entre un si grand nombre de poèmes qu'il a composés.

Il semble qu'il y ait plus de ressemblance dans ceux de *Racine*, et qu'ils tendent un peu plus à une même chose. Mais il est égal, soutenu, toujours le même par-tout; soit pour le dessein et la conduite de ses pièces, qui sont justes, régulières, prises dans le bon sens et

dans la nature; soit pour la versification qui est correcte, riche dans ses rimes, élégante, nombreuse, harmonieuse; exact imitateur des anciens dont il a suivi scrupuleusement la netteté et la simplicité de l'action.....

Corneille nous assujettit à ses caractères et à ses idées; *Racine* se conforme aux nôtres : celui-là peint les hommes comme ils devroient être; celui-ci les peint tels qu'ils sont. Il y a plus dans le premier de ce que l'on admire, et de ce que l'on doit même imiter : il y a plus dans le second de ce que l'on reconnoît dans les autres, ou de ce que l'on éprouve dans soi-même. L'un élève, étonne, maîtrise, instruit; l'autre plaît, remue, touche, pénètre. Ce qu'il y a de plus beau, de plus noble et de plus impérieux dans la raison, est manié par le premier; et par l'autre, ce qu'il y a de plus flatteur et de plus délicat dans la passion. Ce sont dans celui-là des maximes, des règles et des préceptes; et dans celui-ci du goût et des sentimens. On est plus occupé aux pièces de *Corneille* : on est plus ébranlé et plus attendri à celles de *Racine*. *Corneille* est plus moral; *Racine* plus naturel. Il semble que l'un imite *Sophocle*, et que l'autre doit plus à *Euripide*.

Ceux qui voudront faire une comparaison entre ces deux grands hommes,

pourront donc conclure de celle-ci, ainsi que de toutes les autres qui ont été faites par plusieurs écrivains, que le duc de *Bourgogne*, père de *Louis XV*, jugeoit très-sensément et très-délicatement, lorsqu'il disoit que *Corneille étoit plus homme de génie, et Racine plus homme d'esprit.*

Il y avoit plusieurs années que la scène tragique avoit perdu Racine, lorsque *Crébillon* y parut. Les premiers essais de ce poète annoncèrent qu'il concevoit fortement la tragédie, et qu'il avoit un genre à lui. Les bonnes pièces qu'il donna ensuite, lui méritèrent la gloire de partager avec *Corneille* et *Racine* le sceptre de la scène. Si le premier nous retraçant *Sophocle*, élève l'ame par le sublime; si le second nous retraçant *Euripide*, l'attendrit par le touchant, celui-ci nous retraçant *Eschyle*, la déchire par le terrible. Il manie le ressort de la terreur avec autant de force que le tragique grec, mais avec plus d'art, de goût et de régularité. Le sombre pathétique et majestueux qui règne dans toutes ses tragédies, pénètre jusqu'au fond de l'ame, et lui fait éprouver les plus violentes secousses. Les reconnoissances qu'il a mises dans quelques-unes, sont toujours bien amenées et bien traitées; ses caractères toujours bien marqués et bien soutenus. Sa versification n'a pas

un certain éclat, une certaine harmonie, une certaine pureté : mais elle est forte, mâle, vigoureuse et pittoresque. *Crébillon* avoit le défaut qu'ont ordinairement les hommes de génie, celui de trop négliger le style.

Les éloges que l'on a donnés aux tragédies de *Voltaire*, ont paru à l'homme de goût aussi outrés que les critiques qu'on en a faites. Les vrais connoisseurs, qui jugent sans prévention et sans partialité, ont reconnu que *Voltaire*, sans avoir aucun genre qui lui soit véritablement particulier, réunit, à un degré inférieur, ceux des trois tragiques dont je viens de parler. Il est tour-à-tour vigoureux et sublime, mais bien moins que *Corneille ;* tendre et touchant, mais bien moins que *Racine ;* sombre et terrible, mais bien moins que *Crébillon*. En admirant dans ses meilleures pièces, des détails d'une beauté frappante, des morceaux pleins de noblesse, de grandeur et d'intérêt, des scènes vraiment terribles ou attendrissantes, une peinture vive des grandes passions, l'élévation des sentimens, la dignité des personnages, un spectacle majestueux et imposant ; on trouve qu'en général ses plans ne sont pas neufs, ou qu'ils manquent d'une certaine justesse et d'une certaine régularité ; que ses intrigues sont quelquefois bâties sur des fondemens peu solides ;

que son dialogue n'est pas toujours juste et direct; que les maximes, les sentences sont trop prodiguées dans ses pièces; que les situations vraiment tragiques y sont quelquefois amenées par des invraisemblances; que l'action y est aussi quelquefois entassée, et la pompe théâtrale étalée au préjudice du sentiment et de la passion. Mais son style est toujours pur, coulant et enchanteur, sans avoir cependant l'élégance, la douceur et l'harmonie de celui de *Racine*. En un mot, on peut dire que *Voltaire*, quoiqu'il n'ait point égalé ses trois prédécesseurs dans le genre qui est propre à chacun d'eux, est, dans ses bonnes tragédies, assez sublime, assez touchant, assez terrible pour faire un très-grand honneur à notre scène, tant que le goût du beau subsistera parmi nous.

Thomas *Corneille*, frère du grand *Corneille*, suivit la même carrière que lui, et mérita de le remplacer à l'académie française. Parmi le grand nombre de tragédies qu'il a laissées, *Ariane*, et *le Comte d'Essex* l'ont fait placer à côté de nos bons tragiques. Ces pièces ne sont pas écrites avec une certaine force; mais elles sont très-bien conduites. La première est presqu'un chef-d'œuvre dans le genre touchant : le rôle d'Ariane, quoiqu'un peu long, est de la plus grande beauté. Aussi eut-elle un succès prodigieux

gieux aux premières représentations. L'autre pièce est remarquable par la grandeur du sujet, la simplicité de l'intrigue et la vérité soutenue des caractères.

Campistron, contemporain et ami de *Racine*, est un tragique du second ordre, qui mérite bien d'être distingué. Les plans de ses tragédies sont, en général, réguliers, l'intérêt, touchant, et les caractères, soutenus, ainsi que le dialogue : il y a même du pathétique dans certaines scènes. Le style en est doux et pur, mais foible et sans coloris. Les comédiens depuis assez long-temps ne jouent aucune de ses pièces. On peut cependant assurer que les amateurs de la bonne tragédie verroient avec le plus grand plaisir *Arminius*, *Andronic*, *Alcibiade*, *Tiridate*. Ces tragédies furent reçues dans leur nouveauté avec les plus vifs applaudissemens; et c'étoit dans les beaux jours de la littérature, sous le règne du goût le plus épuré.

Les tragédies de *du Belloy* annoncent une assez grande connoissance de l'effet local du théâtre : elles ne manquent pas même d'une certaine force, d'une certaine élévation. Mais les grandes passions n'y sont pas bien peintes; le spectateur n'y est pas assez intéressé par des développemens, assez ému par des situations pathétiques. Il y a quelques

vers et quelques morceaux bien faits : mais en général le style de ce tragique est négligé et incorrect, obscur et ampoulé. Celles de ses pièces qui paroissent le plus souvent sont *Zelmire*, *Gaston et Bayard*, et *Gabrielle de Vergy*, quoique le dénouement de celle-ci paroisse à bien des censeurs éclairés, horrible et dégoûtant.

Tels sont les écrivains de notre nation qui ont le plus constamment cultivé l'art de la tragédie. Il y en a plusieurs autres à qui nous devons quelques pièces qui se soutiennent encore avec distinction sur notre théâtre. Voici les principaux : je ne parlerai que de ceux qui ne sont pas vivans.

La Fosse a fait une pièce dans le genre de *Corneille* : c'est *Manlius Capitolinus*. Il y a des morceaux dignes de ce père de la tragédie française. Le principal rôle est admirable.

Nous avons de *Longepierre* deux tragédies, *Médée*, et *Electre*. La première est la seule qui reparoisse quelquefois sur notre scène : quoique remplie de déclamations, elle offre de grandes beautés, sur-tout dans le 4e acte.

Inès de Castro, par *la Motte*, est une pièce foible de poésie. Mais il y a de l'intérêt, et des situations vraiment attendrissantes.

Chateaubrun s'est fait avantageuse-

ment connoître par son *Philoctète*, et *ses Troyennes*; pièces très-bien imitées des tragiques grecs. Dans la première sur-tout il y a de belles scènes, et le dénouement en est fort beau.

L'*Iphigénie en Tauride* de *Guimont de la Touche*, n'est pas bien versifiée: mais elle est très-bien conduite, pleine d'action et d'intérêt. Ce qui relève encore le mérite de cette tragédie, c'est que l'amour en est exclu.

La versification de *Gustave* par *Piron* est peu harmonieuse: mais les situations y sont bien ménagées et très-intéressantes. Le rôle de Gustave sur-tout est bien fait.

Le *Spartacus* de *Saurin* offre des traits d'une grande force, et de l'élévation dans les caractères.

La *Didon* du marquis de *Pompignan*, est une des meilleures tragédies qui aient été faites de nos jours, pour la conduite de l'action, la vivacité de l'intérêt, la douceur et la pureté du style. C'est le tragique qui a atteint de plus près *Racine*.

On connoîtra les poètes tragiques des autres nations dans les différens *théâtres* que j'ai indiqués, à l'*article* des poètes comiques. Mais quant aux Anglais, je ne dois pas passer ici sous silence le *Caton* d'*Addisson*: c'est la tragédie la plus régulière et la meilleure qui ait été faite

en Angleterre. *Le Tourneur* nous a donné une traduction de tous les ouvrages de *Shakespeare*.

Voici ce que l'auteur des *Affiches*, etc., *ou Journal général de France*, dit de ce dramatique anglais à l'occasion de cette traduction (1). « Depuis quelques années, on fait en France les éloges les plus outrés de *Shakespeare*; et s'il faut en croire certains écrivains, c'est le premier génie qui ait paru dans l'art dramatique. A peine *Corneille*, le grand *Corneille* lui-même, et *Racine* sont-ils dignes de lui être comparés. Pour faire revenir ces écrivains de leur enthousiasme, il suffira de leur opposer le sentiment de quelques beaux esprits d'Angleterre. Leur témoignage ne paroîtra pas certainement suspect. Voici d'abord ce que dit le comte de *Chesterfield*, dans une de ses lettres. « Si le génie de *Sha-*» *kespeare* eût été bien cultivé, ces beau-» tés que nous admirons si justement en » lui, n'auroient pas été défigurées par » ces *absurdités et ces extravagances qui* » *les accompagnent si fréquemment*». Le même dit dans une autre lettre à son fils: « Je vous recommande les représenta-» tions théâtrales de Paris. Elles sont ex-» cellentes. Les tragédies de *Corneille* et » de *Racine*, et les comédies de *Molière*

(1) N° 48, 1783.

» écoutées attentivement, sont d'admi-
» rables leçons pour le cœur et pour
» l'esprit. *Il n'y a point, et il n'y eut ja-*
» *mais de théâtre comparable au théâtre*
» *Français* ». Le docteur *Burnet* avoit dit avant lui : « C'est une honte pour
» notre nation et pour la religion de
» voir le théâtre si bien réformé en
» France, *et toujours si corrompu en An-*
» *gleterre. Molière* et *Racine* sont de
» grands modèles pour la comédie et la
» tragédie ». Ces aveux, auxquels on pourroit ajouter ceux d'*Addisson*, de *Swift*, et des gens de lettres les plus distingués de l'Angleterre, sont si glorieux pour notre théâtre, que toute dispute sur la préférence paroît devoir être terminée, et que nos enthousiastes doivent rougir, ce semble, des éloges qu'ils prodiguent à *Shakespeare*....« Soyons justes néanmoins, et convenons que *Shakespeare* a quelquefois des beautés du premier ordre, qu'il offre des traits de génie, de force, et d'un naturel exquis : mais ces traits sont rares, et noyés dans une multitude d'autres les plus disparates, et même les plus extravagans. En un mot, ce poète ne peut ni ne doit jamais être un modèle ».

Les tragédies de *Métastase* sont les meilleures qui aient été faites en Italie : le fond en est intéressant, noble et théâtral. Elles ont été traduites par *Richelet*,

et ont paru sous le titre de *Tragédies et Opéra de l'abbé Metastasio.*

La *Mérope* de *Maffei* est une tragédie qui honore infiniment le théâtre de l'Italie moderne. Elle est remarquable par cette majestueuse simplicité qu'on admire dans les anciens. Nous en avons une bonne traduction par *Freret.*

II.

De la Tragédie-Lyrique, ou Opéra.

Nous ne sommes pas choqués d'entendre dans la tragédie proprement dite, et le plus souvent dans la comédie, des rois, des héros, des grands, des bourgeois, même des hommes du peuple, parler en vers. Pourquoi serions-nous révoltés d'entendre chanter ces mêmes personnages, soit dans la tragédie lyrique, soit dans l'opéra comique. Nous adoptons volontiers au théâtre le système imaginaire d'une nation rimante. Ne pouvons-nous pas admettre de même celui d'une nation chantante? Le discours mesuré n'est pas plus naturel à l'homme que le chant. Il est même vraisemblable que celui-ci a précédé l'autre. Sans doute le premier homme qui a essayé d'imiter le ramage des oiseaux, ou qui, si l'on veut, s'est livré aux transports de la joie, à l'enthousiasme de l'ad-

miration, a poussé des accens plus ou moins mélodieux, selon la nature de ses organes, et conformes au sentiment qu'il éprouvoit : voilà le chant sans paroles. On a ensuite cherché à y adapter des paroles; et l'on a senti que ces paroles, pour pouvoir se bien allier aux accens de la voix, devoient avoir un son, une cadence, une mesure que n'a pas le langage ordinaire : voilà le discours mesuré; et voilà les premières ébauches de la musique et de la poésie.

Mais, sans nous arrêter ici à des conjectures vagues, qui d'ailleurs ne pourroient être que superflues dans cet ouvrage, il nous suffira de sentir qu'on peut imaginer, comme le dit *Grimm* dans son traité *du Poème lyrique*, un peuple d'inspirés et d'enthousiastes, dont la tête seroit toujours exaltée, dont l'ame seroit toujours dans l'ivresse et dans l'extase; qui avec nos passions et nos principes, nous seroient cependant supérieurs par la subtilité, la pureté et la délicatesse des organes : un tel peuple chanteroit au lieu de parler; sa langue naturelle seroit la musique. Or, ce sont des êtres d'une telle organisation, que nous devons nous imaginer voir et entendre sur la scène lyrique; et d'après cette idée, nous ne serons plus surpris de les voir *mourir en chantant*.

Merveilleux de l'action dans l'opéra.

La tragédie lyrique est donc une tragédie faite pour être chantée. L'action qu'elle représente est héroïque et malheureuse : ajoutons qu'elle est *quelquefois* merveilleuse ; et c'est ce qui la distingue alors essentiellement de la tragédie proprement dite. Le *merveilleux* de cette action consiste dans l'intervention de quelque divinité, ou de quelque être surnaturel qui se mêle parmi les personnages ; dans des événemens extraordinaires, dans les décorations les plus superbes, dans la pompe la plus éblouissante. On y voit au nombre des acteurs les dieux du ciel, de la terre, des enfers ; des ombres, des démons, les furies, les habitans du Ténare, ainsi que tous ces êtres fantastiques, dont une imagination ingénieusement bizarre et extravagante a peuplé la terre et les airs.

La mythologie et la féerie sont donc les sources où la muse lyrique va puiser ce merveilleux qu'elle étale, pour plonger nos sens dans une espèce d'enchantement. Voyez, pour le genre mythologique, l'opéra de *Thétis et Pélée* par *Fontenelle*. Neptune suivi de toutes les divinités de la mer, Jupiter environné de tout son éclat et de toute sa grandeur, y viennent rendre leurs hommages à la belle Thétis. Mais le Destin, dont les arrêts sont immuables,

se déclare en faveur d'un mortel ; et les dieux rivaux, forcés d'obéir, consentent que l'heureux Pélée obtienne la main de cette charmante Néréïde. Voyez, pour le genre de la féerie, l'*Amadis de Grèce* de *la Motte*. Un éperon enflammé défend la gloire de Niquée : Amadis s'y précipite. Alors un nuage s'avance, s'ouvre au bruit du tonnerre, et laisse voir Melice sur un dragon : aussitôt paroît la fontaine de vérité d'amour, ornée de statues et de colonnes. Mais bientôt la fureur de la magicienne les fait briser par des démons volans. Les arbres sont déracinés, les rochers renversés, l'Amour effrayé s'envole ; et ce desordre sera encore suivi de nouveaux prodiges.

Conduite de l'action dans l'*opéra*.

On juge bien qu'en traitant de pareils sujets, il ne seroit pas possible d'observer la règle des trois unités. Aussi le poète lyrique en est dispensé. Dans la tragédie proprement dite, chaque acte ne contient qu'une partie de l'action : ici chaque acte contient souvent une action entière qui amène une fête et un divertissement ; car la danse est une partie essentielle de ce poème. La scène y change aussi à chaque acte, parce qu'il faut plaire aux yeux par la variété des tableaux. Ainsi à l'éclat d'un palais enchanté, succédera la sombre horreur d'un affreux désert. Le mont

Etna vomira des tourbillons de fumée, des torrens de flamme, des roches calcinées; et bientôt apres s'offriront les campagnes riantes et les bosquets fleuris de l'Elysée. Il faut convenir que cette multiplicité d'actions ou d'incidens, ces changemens subits qui tiennent du prodige, ne choquent point notre raison, parce qu'ils sont opérés par la puissance de la divinité ou de la fée qui en est le premier agent. Veut-on voir la manière dont est construite la fable d'une tragédie-lyrique où il y a du merveilleux, et comment les fêtes et les danses y sont amenées? Voici une courte analyse d'*Alceste*, ou *le triomphe d'Alcide* par *Quinaut*. La scène est à Iolchos, ville de Thessalie, près du golfe, appelé aujourd'hui *Salonique*.

Analyse d'un opéra de *Quinaut*.

Acte I. La scène s'ouvre par les noces d'Alceste et d'Admète, roi de Thessalie. Alcide ami d'Admète, et amoureux d'Alceste, fait un effort sur lui-même pour voir la fête qui est préparée dans le port. C'est Lycomède, roi de l'île de Scyros, qui, désespéré de ce qu'Admète son rival lui a été préféré, feint de donner cette fête aux nouveaux époux. Tandis que les nyxaphes de la mer et les tritons viennent contribuer à ce divertissement, Lycomède attire Alceste sur son vaisseau et l'enlève. Ad-

mète et Alcide s'embarquent avec les Thessaliens, et poursuivent le ravisseur. La déesse Thétis, sœur de celui-ci, excite une tempête : mais Eole, dieu des vents, vient calmer les flots.

Acte II. Lycomède est assiégé dans Scyros, capitale de son île. On monte à l'assaut, on abbat les remparts de la ville, on en brise les portes; et Alceste délivrée par Alcide, ramène la joie dans les cœurs. Mais cette joie disparoît presqu'aussitôt, pour faire place à l'inquiétude. Admète mortellement blessé, est expirant dans les bras d'Alceste, lorsqu'Apollon environné des arts, descend des cieux, et lui annonce qu'il vivra, si quelqu'un veut se dévouer pour lui, ajoutant que les arts vont élever un pompeux monument qui éternise la gloire de celui qui s'offrira à la mort. Ainsi l'espérance vient de nouveau suspendre la douleur.

Acte III. Cependant Admète va rendre le dernier soupir, parce qu'il ne se présente personne pour mourir à sa place. Mais il paroît tout-à-coup au milieu de son peuple qui célèbre son retour à la vie. En même temps l'autel que les arts ont élevé, s'ouvre, et offre au roi l'image de son épouse qui se perce le sein: alors tout le palais retentit de ce cri de douleur; *Alceste est morte.* Admète ne peut souffrir la vie, que

le Destin lui rend à ce prix. Alcide, qui lui déclare alors l'amour qu'il avoit pour Alceste, lui propose, s'il veut la lui céder, d'aller forcer l'enfer à la rendre. Admète y consent, pourvu qu'elle vive. Diane paroissant sur un brillant nuage, vient offrir son secours à Alcide. Mercure vient frapper la terre de son caducée : l'enfer s'ouvre, et le héros y descend.

Acte IV. Alcide passe la barque de Caron, et enchaîne Cerbère. Pluton touché du courage et de l'amour du fils de Jupiter, lui rend Alceste, et les fait placer tous les deux sur son char, qui les enlève, sous la conduite d'une troupe volante de suivans du dieu des enfers.

Acte V. Le triomphe d'Alcide répand la joie dans tous les cœurs. Mais Admète est obligé de céder son épouse. Après les adieux les plus touchans, Alceste tend la main à son libérateur, et Admète s'éloigne, lorsqu'Alcide l'arrêtant, refuse le prix qu'il avoit demandé, et leur dit :

Non, non, vous ne devez pas croire
Qu'un vainqueur des tyrans soit tyran à son tour.
Sur l'enfer, sur la mort j'emporte la victoire :
Il ne manquoit plus à ma gloire
Que de triompher de l'amour.

Aussitôt Apollon environné des muses et des jeux, vient prendre part à la joie d'Admète et d'Alceste, et célé-

brer le triomphe d'Alcide. Des bergers et des bergères se mêlent à cette fête; et le spectacle est fermé par des danses et des chants.

J'ai dit que l'action de la tragédie-lyrique est *quelquefois* merveilleuse, parce qu'il n'est pas essentiel qu'elle le soit. Il suffit qu'elle soit héroïque et malheureuse, comme dans la tragédie proprement dite. Aujourd'hui même le goût de ce merveilleux n'est plus si général. On n'est plus si avide de voir ces dieux, du premier ou du second ordre, ces fées, ces génies, ces ombres, ces démons, et cette suite de prodiges qui éblouissent les yeux, et qui le plus souvent laissent l'esprit vide, et ne parlent point au cœur. On voit avec plus de plaisir une tragédie-lyrique, qui attache par son ensemble, qui intéresse par une action et des incidens vraisemblables, par des situations vraiment touchantes ou terribles, par des caractères vigoureux et des passions violentes, qui fournissent au musicien les moyens de déployer toute la douceur, toute la force, toute la véhémence de son art, pour enchanter tout à-la-fois notre oreille, et remuer notre ame.

Si le poète renonce aux sujets merveilleux, il doit observer scrupuleusement les trois unités du théâtre. Toutes les règles qui regardent la construction

que dans le choc et le tumulte des passions, où la chaîne des idées est rompue. Il ne faut donc pas que le poète, sous prétexte d'être concis, accumule les tableaux et les sentimens: le musicien voulant tout peindre, tout exprimer, ne peindroit, n'exprimeroit rien. Mais chaque tableau, chaque sentiment doit être séparé par des intervalles et des silences. On cite pour modèle de tableaux détachés, ces beaux vers du début des *Elémens*.

Les temps sont arrivés. Cessez, triste chaos.
Paroissez, Elémens. Dieux, allez leur prescrire
Le mouvement et le repos.
Tenez-les renfermés chacun dans son empire.
Coulez, ondes, coulez. Volez, rapides feux.
Voile azuré des airs, embrassez la nature.
Terre, enfante des fruits; couvre-toi de verdure.
Naissez, mortels, pour obéir aux dieux.

L'opéra demande des vers libres et coupés, parce que la versification ne sauroit y être trop douce, trop coulante, trop gracieuse, le dialogue trop vif, trop aisé, trop naturel. La moindre dureté dans le son, le moindre défaut d'harmonie n'y seroit pas supportable. Voyez comme ces vers de *Quinaut* sont mélodieux et chantans.

Fontaine, qui d'une eau si pure,
Arrosez ces brillantes fleurs,
En vain votre charmant murmure
Flatte le tourment que j'endure;
Rien ne peut enchanter mes mortelles douleurs.

Ce que j'aime me fuit, et je fuis tout le monde.
Pourquoi traîner plus loin ma vie et mes malheurs ?
Ruisseau, je vais mêler mon sang avec ton onde ;
C'est trop peu d'y mêler mes pleurs.

Le même poète sait, quand il le faut, réunir l'élégance et l'agrément avec l'énergie et l'élévation. Ce morceau que chante *Médée*, dans l'opéra de *Thésée*, en est un exemple.

Sortez, ombres, sortez de la nuit éternelle,
Voyez le jour pour le troubler :
Que l'affreux désespoir, que la rage cruelle
Prennent soin de vous rassembler.....
Avancez, malheureux coupables,
Soyez aujourd'hui déchaînés ;
Goûtez l'unique bien des cœurs infortunés,
Ne soyez pas seuls misérables.....
Ma rivale m'expose à des maux effroyables ;
Qu'elle ait part aux tourmens qui vous sont destinés.
Tous les enfers impitoyables
Auront peine à former des horreurs comparables
Aux troubles qu'elle m'a donnés.
Goûtons l'unique bien des cœurs infortunés,
Ne soyons pas seuls misérables.

Voici encore un morceau où l'on admirera tout à-la-fois l'aisance, l'harmonie, la force et même le sublime des images. C'est le début de Pluton, dans l'opéra de *Proserpine*.

Les efforts d'un géant qu'on croyoit accablé,
Ont fait encor gémir le ciel, la terre et l'onde.
Mon empire s'en est troublé ;
Jusqu'au centre du monde,
Mon trône en a tremblé.
L'affreux Tiphée avec sa vaine rage,
Trébuche enfin dans des gouffres sans fonds.
L'éclat du jour ne s'ouvre aucun passage,
Pour pénétrer les royaumes profonds

Qui me sont échus en partage.
Le ciel ne craindra plus que ses fiers ennemis
Se relèvent jamais de leur chute mortelle ;
Et du monde ébranlé par leur fureur rebelle
Les fondemens sont affermis.

De l'amour dans l'*opéra*.

On ne sauroit étudier un plus parfait modèle que *Quinaut* pour le style de la tragédie lyrique. Mais il faut bien se garder de l'imiter dans *ces lieux communs de morale lubrique* que *Boileau* lui a justement reprochés. Il est certain que toutes ses tragédies ne sont que trop pleines de maximes séduisantes et d'images voluptueuses, quoiqu'il y ait des endroits où l'amour soit représenté comme une dangereuse foiblesse. Tels sont ces vers qu'il met dans la bouche d'*Amadis*.

Ah ! que l'amour paroît charmant !
Mais, hélas ! il n'est point de plus cruel tourment.
J'ai choisi la gloire pour guide ;
J'ai prétendu marcher sur les traces d'Alcide.
Heureux si j'avois évité
Le charme trop fatal dont il fut enchanté !
Son cœur n'eut que trop de tendresse,
Je suis tombé dans son malheur.
J'ai mal imité sa valeur,
J'imite trop bien sa foiblesse.

Et ces vers énergiques que chante *Armide*.

Venez, venez, haine implacable,
Sortez du gouffre épouvantable
Où vous faites régner une éternelle horreur.
Sauvez-moi de l'amour ; rien n'est si redoutable ;
Rendez-moi mon courroux, rendez-moi ma fureur
Contre un ennemi trop aimable.

C'est sous ces traits que *Quinaut* et ceux qui sont venus après lui, auroient dû constamment peindre l'amour dans leurs tragédies lyriques. Mais attachés à ne puiser leurs sujets que dans la mythologie ou le roman, ils ont asservi leurs personnages à une passion efféminée qui fait la base de leurs poèmes, et leur ont fait débiter une morale pernicieuse, qui, enveloppée sous le voile de la délicatesse et du sentiment, n'en devient que plus sûrement l'écueil de l'innocence. On ne sauroit trop exhorter nos poètes, non-seulement à traiter des sujets réels, et à présenter des caractères historiques, en suivant les règles propres à ce théâtre, mais encore à substituer à la peinture d'un amour tendre et purement voluptueux, celle d'un amour tragique et funeste, ou à embrasser des passions nobles et vraiment dramatiques. Quelle abondante moisson ne peuvent-ils pas faire dans l'histoire de toutes les nations? L'amour de la gloire et de la patrie, la haine d'une tyrannie injuste, les suites malheureuses des passions désordonnées, les actions proprement héroïques, les sentimens élevés, ne peuvent-ils pas faire briller le génie du poète et du musicien, et leur fournir les plus grands moyens de nous attacher, de nous intéresser, et même de nous instruire?

Il faut convenir que cette nouvelle

route est frayée depuis quelques années. Jeunes poètes, c'est à vous d'y entrer avec courage, et de la suivre sans vous lasser. Un changement utile pour les mœurs commence à s'opérer sur notre scène lyrique: ambitionnez la gloire d'achever entièrement la révolution. Les applaudissemens des censeurs éclairés et des honnêtes gens couronneront vos efforts heureux, et ne tarderont pas à vous concilier les suffrages de la multitude.

Le poète présente quelquefois sur le théâtre de l'opéra des sujets qui ne sont pas tragiques et merveilleux, mais qui sont tirés de la bergerie. Son poème prend alors le titre de *Pastorale*. Il est aisé de sentir que ce genre veut des passions douces, des sentimens naïfs, des tableaux gracieux, et un style qui soit toujours conforme, par sa simplicité, à l'état des personnages.

L'opéra avoit déjà pris naissance en Italie, lorsqu'on représentoit en France des *pièces en machines*. *Corneille*, dont le génie se plioit à tous les genres, effaça dans celui-ci tous ses rivaux, par son *Andromède*, où il y a de grandes beautés. *Quinaut* créa parmi nous l'*opéra*, l'orna de toute la pompe dont il étoit susceptible, et fit tomber toutes les pièces de ce genre. Après les tragédies lyriques de ce poète, les plus estimées sont le *Thétis et Pelée* de *Fontenelle*, et le *Castor*

et Pollux de *Bernard*. Les opéra d'Italie, qui sont les plus connus et les plus admirés en France, sont ceux de *Métastase*. Ils ont été traduits, comme je l'ai déjà dit, par *Richelet*.

La Motte inventa, au commencement du siècle dernier, un genre d'opéra plus facile, et qui plaît par sa variété. Ce sont des actes détachés, et réunis sous le titre commun de *Ballet*; petit poème dramatique qui diffère de la tragédie lyrique, en ce que dans celle-ci c'est le fond de l'action qui amène des divertissemens de chant et de danse; au lieu que dans le *ballet* ce sont ces divertissemens qui amènent une action, à laquelle ils servent de fondement. Cet auteur donna pour essai *l'Europe galante*, vrai chef-d'œuvre en ce genre. On propose encore pour modèles l'acte de *Coronis*, celui de *Pygmalion*, celui de *Zelindor*, l'acte de *la Vue* dans le *ballet* des *Sens*, et celui de *la Vestale* dans le *ballet* des *Elémens*.

ARTICLE V.

Du Poème épique.

Voici le plus noble, le plus beau, et si l'on peut parler ainsi, le roi des poèmes. Tous les trésors de la poésie y brillent à nos yeux, et y sont étalés avec la plus grande magnificence. Aussi exige-t-il

toute la vigueur, toute la hardiesse, tout le feu, toute l'étendue du génie. Fondé sur un événement connu, soit par l'histoire, soit par la tradition, soit même seulement par l'opinion publique, le poème *épique*, ou, ce qui est la même chose, l'*épopée*, n'a d'autre but que d'exciter notre joie et notre admiration, en nous montrant la vertu heureuse, après les affreux revers qu'elle a essuyés. Des héros qui viennent à bout d'une glorieuse entreprise, en surmontant les plus terribles obstacles, en triomphant de leurs propres foiblesses et de leurs passions, tels sont en général les grands exemples que nous offre ce genre de poésie.

Définition du poème épique.

Le nom d'*épopée* est composé de deux mots grecs ἔπος, qui signifie *récit*, et ποίεω, qui signifie *faire*, *feindre*, *créer*. Ainsi l'*épopée* est le récit poétique d'une action héroïque et merveilleuse. Le *récit* est ce qui la distingue de la tragédie, et ce qu'elle a de commun avec l'histoire : le récit *poétique*, c'est-à-dire, orné de fictions, est ce qui la distingue de celle-ci : l'action *héroïque* est ce qui la distingue des petits poèmes et du roman, dont le fond est toujours une historiette ou une intrigue amoureuse. L'action *merveilleuse* est ce qui la caractérise essentiellement.

On a vu qu'une action est une entreprise faite avec dessein ; qu'elle est hé-

roïque, soit dans son *principe*, lorsqu'elle part d'une ame courageuse et élevée au-dessus des ames vulgaires, soit dans son *objet*, lorsqu'elle est fondée sur les intérêts de toute une nation, ou seulement de quelque prince; soit par l'*état* et la qualité *des personnages*, lorsque ce sont des rois, des héros. Ajoutons ici (et c'est ce qu'il est nécessaire de remarquer) que l'action épique est fondée, ou sur l'*intérêt d'une religion*; telle est celle de *la Jérusalem délivrée*, qui intéresse principalement les chrétiens, puisque c'est la délivrance du tombeau de Jésus Christ: ou sur l'*intérêt d'une nation*; telle étoit celle de l'*Enéïde*, qui intéressoit principalement les anciens Romains, puisque c'est la fondation de leur empire: ou sur l'*intérêt de l'humanité* entière; telles sont celles de *l'Iliade* et de *l'Odyssée*, qui intéressent généralement tous les hommes; la première, parce que nous y voyons les funestes effets d'une passion à laquelle nous sommes tous sujets; la seconde, parce qu'elle nous offre l'exemple d'une vertu constante dans ses desseins, ferme dans les revers.

Observons cependant que ces différens poèmes renferment des actions particulières, des événemens, des situations, des tableaux dans lesquels ces trois intérêts se trouvent réunis, ou successivement présentés. Dans *la Jérusalem dé-*

livrée, Godefroi de Bouillon, chef de l'entreprise, et Renaud, sans lequel elle ne peut être achevée, intéressent particulièrement, l'un la nation française, l'autre les Italiens. Les héros que nous y voyons malheureux par leurs foiblesses, intéressent l'humanité entière. Dans *l'Enéïde*, le héros troyen, qui transporte ses dieux en Italie, fait naître l'intérêt de religion par rapport aux anciens Romains; et Didon, victime de l'amour intéresse tous les cœurs. *L'Iliade* et *l'Odyssée* offrent également en bien des endroits l'intérêt de religion par rapport aux peuples de ces temps-là, et l'intérêt de nation par rapport aux anciens Grecs. Mais revenons à dire que l'intérêt de religion se trouve au plus haut degré dans l'entreprise de Godefroi, qui veut délivrer les lieux saints; l'intérêt de nation dans l'entreprise d'Enée, qui veut fonder l'empire Romain; l'intérêt de l'humanité entière dans les effets et la colère d'Achille, et dans la sagesse et le courage d'Ulysse, qui surmonte tous ses périls.

Du merveilleux dans le poème épique.

Le merveilleux est essentiel à l'épopée. On entend par ce mot, comme je l'ai dit ailleurs, 1°. l'*intervention des dieux*, 2°. celle des *êtres moraux* ou *métaphysiques personnifiés*, et certaines fictions hardies qui sont hors du cercle des idées communes.

1°.

1°. L'*intervention des dieux* : première branche du merveilleux de l'épopée. Dans toutes les espèces de culte, le dieu qui en étoit l'objet, a toujours été regardé comme l'arbitre souverain, le moteur et le maître des hommes, réglant leur destinée, et conduisant tous les événemens. Il n'est donc pas surprenant que les poètes païens aient supposé qu'un héros faisant une action vraiment intéressante pour les peuples, étoit aidé ou traversé par quelques-uns de leurs dieux, subordonnés néanmoins à un être suprême, qui avoit décidé du succès de l'entreprise, et de la destinée du héros. Ainsi nous voyons dans *l'Iliade* tous les dieux partagés entre les Troyens et les Grecs, mais obligés enfin de se soumettre à l'arrêt du destin, prononcé contre la ville de Priam. Ainsi nous voyons dans *l'Énéïde*, Junon attachée sans relâche à éloigner Enée de l'Italie, et Vénus favorisant ce héros, qui aborde enfin dans cette contrée, et y jette les premiers fondemens d'un empire, parce que le destin l'a ainsi ordonné.

On peut aisément juger que ce mélange des dieux et des hommes dans une action, sert à rendre le récit de cette action plus noble et plus intéressant ; à donner plus d'éclat au héros qui la fait, et à exciter une plus grande admiration pour ses vertus. Il sert aussi à faire voir,

non-seulement que les héros les plus sages et les plus vaillans ne peuvent rien sans le secours de la Divinité, mais encore qu'il y a des dieux vengeurs et rémunérateurs, qui punissent ou favorisent les hommes, dans certaines circonstances de leur vie, selon qu'ils le méritent.

Les dieux doivent donc être et sont réellement les grands acteurs de l'épopée : les hommes en sont les acteurs subalternes. Les dieux font les fonctions des causes premières, les hommes celles des causes secondes. L'action a été résolue dans le conseil des dieux : ce sont les hommes qui l'exécutent. C'est pour cette raison que ceux-ci sont presque toujours sur la scène. Les dieux ne doivent y paroître que de loin à loin, pour y paroître toujours avec vraisemblance, et pour ne pas éclipser les acteurs subalternes. Ils ne doivent s'y montrer que dans les parties les plus importantes de l'entreprise, et lorsque le héros a besoin de leur aide ou de leurs conseils : par ce moyen la dignité de ces êtres surnaturels est conservée. On a reproché à *Homère* d'avoir fait descendre les dieux dans de trop petits détails ; lorsque Minerve rapporte à Achille le trait qu'il a lancé contre Hector, qui n'en a pas été atteint, et lorsque, dans le combat de la course des chars, Apollon ayant fait

tomber à Dioméde le fouet de la main, Minerve se hâte de le ramasser, et le rend à ce guerrier.

Ajoutons que quand les dieux paroissent dans l'épopée, ils ne doivent pas s'y montrer dans l'appareil de leur grandeur. Les mortels en seroient éblouis et atterrés. D'ailleurs ces dieux ne pourroient alors opérer que des miracles; sinon ils compromettroient leur gloire. Or, les miracles, qui sont un dérangement de l'ordre naturel, fait par la Divinité même, ou par un agent qu'elle emploie, ne peuvent trouver place dans l'épopée. Ainsi il faut bien prendre garde de ne pas les confondre avec le merveilleux.

Le poète doit donc se contenter de représenter la conduite de ces dieux (il ne s'agit encore ici que des divinités du paganisme), telle que la religion existante la faisoit connoître aux peuples, par rapport aux choses humaines, et de leur faire faire des actions dignes de leur puissance et de leur grandeur, sans que pourtant ils renversent les loix de la nature établies. Que dans *l'Iliade*, Mars blessé, jette un cri pareil à celui d'une armée; que Jupiter ébranle tout l'Olympe par le seul mouvement de ses sourcils; voilà un merveilleux admirable, mais qui est dans l'ordre des choses: il plaît, il étonne, il transporte.

Qu'Enée et ses vaisseaux par le vent écartés,
Soient aux bords africains d'un orage emportés;
Ce n'est qu'une aventure ordinaire et commune,
Qu'un coup peu surprenant des traits de la fortune.
Mais que Junon constante en son aversion,
Poursuive sur les flots les restes d'Ilion;
Qu'Eole en sa faveur les chassant d'Italie,
Ouvre aux Vents mutinés les prisons d'Eolie;
Que Neptune en courroux s'élevant sur la mer,
D'un mot calme les flots, mette la paix dans l'air,
Délivre les vaisseaux, des Syrtes les arrache;
C'est-là ce qui surprend, frappe, saisit, attache (1).

Cette intervention des dieux produit un bien bel effet dans les poèmes d'*Homère* et de *Virgile*. Mais elle nous paroîtroit absurde dans les poèmes modernes, c'est-à-dire, dans ceux dont l'histoire des peuples chrétiens a fourni ou peut fournir le sujet. La raison veut que cette première branche du merveilleux soit tirée du fond de la créance commune des peuples pour lesquels on écrit, et que le poëte ne fasse agir que les divinités connues et honorées dans les pays et dans les temps où s'est passée l'action qu'il raconte.

S'ensuit-il de-là qu'on puisse introduire dans un sujet chrétien les anges, les saints et les démons? Il y a des critiques qui pensent que non : *Boileau* même est de ce nombre. Mais le sentiment le plus général est qu'on le peut. En effet, puisque dans les principes de toute religion, il

(1) *Boileau*. Art Poét. ch. III.

est incontestable que la Divinité règle et dirige tous les événemens, seroit-ce dégrader la majesté de notre Dieu, que de supposer, non-seulement qu'il a préparé une action vraiment grande, vraiment importante que fait un héros vertueux, mais encore qu'il suit l'exécution de cette action par les ministres de ses ordres et de ses volontés? Répugneroit-il que le poète se dît inspiré par un génie céleste, à qui l'Etre suprême auroit découvert tous les secrets ressorts de sa sagesse dans l'entreprise de son héros? Il est certain que ce merveilleux peut être dans un poème la source des plus sublimes beautés. Que de peintures fortes et touchantes, que de tableaux brillans et magnifiques, que de grands traits de morale, que d'importantes vérités, en un mot, quelle abondance de richesses poétiques peut fournir au poète notre auguste religion! Les admirables ouvrages des prophètes et des écrivains sacrés en sont la preuve. D'ailleurs les épiques modernes ont employé ce merveilleux avec succès; et l'on ne peut disconvenir que les endroits où ils en ont fait usage, en se renfermant dans les bornes des idées que nous donne la foi, ne sont pas les morceaux les moins frappans de leurs poèmes.

Pour que ce merveilleux *du christianisme* puisse plaire aux lecteurs éclairés,

qui veulent que la poésie épique présente les objets dans l'état le plus parfait, mais sans contrarier l'ordre naturel, et l'ordre surnaturel des choses, il faut observer à la rigueur ce que j'ai dit ci-dessus de l'intervention des dieux. Les anges, les saints et les démons ne doivent paroître dans un sujet chrétien que de loin à loin, et sans que le merveilleux qu'ils opèrent, aille jusqu'au miracle. On ne sauroit trop répéter que l'épopée n'en veut point. Lorsque *Milton* décrit les ruses du tentateur ; fait entretenir les génies qui président aux astres, aux fleuves, aux montagnes ; nous représente le fils de Dieu s'offrant à son père pour racheter le genre humain ; nous fait entendre les récits prophétiques de Raphaël, qui trace à Adam l'histoire à venir de sa postérité : lorsque *le Tasse* nous fait voir l'ange Gabriël apparoissant à Godefroi, pour l'animer à la conquête de Jérusalem ; les démons excitant un violent orage contre les chrétiens, pour leur arracher la victoire qu'ils remportoient sur les infidèles ; dans un autre combat l'archange Michel, armé de sa lance redoutable, faisant rentrer jusqu'au fond des abîmes ces esprits infernaux ; un céleste guerrier s'offrant aux regards de Godefroi, au moment où il escalade les murs de Solime, lui montrant l'immortelle Milice qui seconde

ses efforts et partage sa victoire, des escadrons innombrables d'esprits lumineux, dont les uns sapent les tours ennemies, et les autres foudroient les remparts; ce merveilleux nous paroît beau sans doute : il nous ravit, il nous enchante, parce que dans sa sublimité même, il n'offre rien qui soit contre l'ordre des choses que le souverain Créateur a établi. Qui n'admirera point un pareil trait de cette espèce de merveilleux dans ces beaux vers de *la Henriade ?*

Cependant sur Paris s'élevoit un nuage,
Qui sembloit apporter le tonnerre et l'orage:
Ses flancs noirs et brûlans tout-à-coup entr'ouverts
Vomissent dans ces lieux les monstres des enfers;
Le Fanatisme affreux, la Discorde farouche,
La sombre Politique, au cœur faux, à l'œil louche,
Le démon des combats respirant les fureurs,
Dieux enivrés de sang, dieux dignes des Ligueurs.
Aux remparts de Paris ils fondent, ils s'arrêtent;
En faveur de d'Aumale au combat ils s'apprêtent.
Voilà qu'au même instant du haut des cieux ouverts,
Un ange est descendu sur le trône des airs,
Couronné de rayons, nageant dans la lumière,
Sur des ailes de feu parcourant sa carrière,
Et laissant loin de lui l'occident éclairé
De sillons lumineux dont il est entouré.
Il tenoit d'une main cette olive sacrée,
Présage consolant d'une paix desirée :
Dans l'autre étinceloit ce fer d'un dieu vengeur,
Ce glaive dont s'arma l'ange exterminateur,
Quand jadis l'Eternel à la mort dévorante
Livra les premiers nés d'une race insolente.
A l'aspect de ce glaive, interdits, désarmés,
Les monstres infernaux semblent inanimés:
La terreur les enchaîne; un pouvoir invincible
Fait tomber tous les traits de leur troupe inflexible.

Ainsi de son autel teint du sang des humains,
Tomba ce fier Dagon, ce dieu des Philistins;
Lorsque du Dieu des dieux, en son temple apportée,
A ses yeux éblouis l'arche fut présentée.

Mais dans *le Paradis perdu*, ce palais, qui porté sur des colonnes et des pilastres d'ordre dorique, s'élève hors de terre comme une fumée, et où Satan doit haranguer les démons, auxquels il vient de parler en plein air; ces grands diables qui se changent en Pygmées, pour que tous puissent trouver place dans cette salle du conseil; cette bataille entre les bons et les mauvais anges, qui se jettent des montagnes à la tête; cette nombreuse artillerie, ces épées entre les mains de ces esprits qui ne pouvoient se blesser; ce démon qui a été coupé en deux, et dont les deux parties se réunissent dans le moment : mais dans la *Jérusalem délivrée*, cette magicienne, qui métamorphose en poissons dix chevaliers; ces démons, qui dans une forêt prennent toutes sortes de formes, pour épouvanter les chrétiens qui vouloient en couper les arbres; cette Clorinde enfermée dans un cyprès, et blessée par le fer de Tancrède qui en a frappé le tronc; cette Armide, qui sort du sein d'un myrte entr'ouvert, et qui paroît aux yeux de Renaud; ce vieillard chrétien, qui marche sur les eaux, les divise, et conduit deux chevaliers sous le lit du fleuve et

jusqu'au centre de la terre; tous ces traits sont d'un merveilleux invraisemblable, qui choque notre raison, parce que les lois de la nature y sont renversées.

On a dit en faveur *du Tasse*, que de son temps les enchantemens étoient reçus dans toute l'Europe, et regardés presque comme un point de foi par le peuple superstitieux d'Italie. Cette raison le justifie sans doute aux yeux de l'homme de génie, et de tout lecteur judicieux, qui doit se transporter, et dans le siècle où le poète a écrit, et dans celui où l'action s'est passée. Mais je devois indiquer ici ces défauts relevés par la critique, pour faire sentir aux jeunes gens que ce merveilleux magique ne seroit point aujourd'hui reçu dans un poème tiré de l'histoire des nations modernes.

Le mélange de la théologie païenne avec notre religion paroîtroit encore plus absurde et plus révoltant. *Le Tasse* a eu l'inadvertance de donner à ses démons les noms des dieux infernaux et des furies du paganisme. *Milton* a fait entrer aussi dans quelques endroits de son poème Cerbère, Tantale, Méduse, etc. Mais à cet égard personne n'a poussé plus loin le déréglement de l'imagination, que *le Camoëns* dans sa *Lusiade*. Il y fait rencontrer en même temps Jésus-Christ et Bacchus, Vénus et la Vierge

Marie. Son héros essuyant une tempête, adresse ses prières à Jésus-Christ; et Vénus vient à son secours. Le but des Portugais est la propagation de la foi; et Vénus se charge du succès de l'entreprise. Que son traducteur dise tant qu'il voudra que ce sont des allégories. Quel lecteur s'en seroit jamais douté?

2°. Les *êtres moraux* ou *métaphysiques personnifiés*, et autres fictions de cette espèce : seconde branche du merveilleux de l'épopée. Ces êtres moraux sont, par exemple, la discorde, la paix, la mollesse, le sommeil, la politique, les graces, les jeux, etc., ainsi que les passions, les vertus et les vices, présentés sous une forme visible; tous, personnages qu'on appelle allégoriques.

Là, pour nous enchanter tout est mis en usage;
Tout prend un corps, une ame, un esprit, un visage (1).

Voyez comme *Homère*, dans son *Iliade*, a personnifié les prières.

« Elles sont filles du maître des dieux; » elles marchent tristement, le front » couvert de confusion, les yeux trem- » pés de larmes, et ne pouvant se soute- » nir sur leurs pieds chancelans. Elles » suivent de loin l'injure, l'injure altière

(1) *Boileau.* Art Poét. ch. III.

» qui court sur la terre d'un pied léger,
» levant sa tête audacieuse ».

Voyez encore comme *Virgile* personnifie la renommée dans le quatrième livre de son *Enéïde*.

« La renommée est le plus prompt de
» tous les maux. Elle subsiste par son
» agilité; et sa course augmente sa vi-
» gueur. D'abord petite et timide, bien-
» tôt elle devient d'une grandeur énor-
» me; ses pieds touchent la terre, et sa
» tête est dans les nues. C'est la sœur des
» géans, Cée et Encelade, et le dernier
» monstre qu'enfanta la terre irritée
» contre les dieux. Le pied de cet étran-
» ge oiseau est aussi léger que son vol
» est rapide : sous chacune de ses ailes,
» ô prodige! il a des yeux ouverts, des
» oreilles attentives, une bouche et une
» langue qui ne se tait jamais. Il déploie
» ses ailes bruyantes au milieu des om-
» bres : il traverse les airs durant la
» nuit; et le doux sommeil ne lui ferme
» jamais les paupières. Le jour, il est
» en sentinelle sur le toit des hautes
» maisons, ou sur les tours élevées : de
» là il jette l'épouvante dans les grandes
» villes, sème la calomnie avec la même
» assurance qu'il annonce la vérité ».

On peut hardiment faire usage de ce merveilleux dans un poème chrétien, pourvu qu'en l'employant, on garde une certaine discrétion, et que l'on ob-

serve certaines convenances. Il n'y a proprement que les grandes passions, celles dont les mouvemens sont vifs, les effets bien marqués, qui puissent jouer un rôle un peu considérable. On a trouvé dans *Milton* que le péché, qui n'est pas un être moral, se préparant au combat contre Satan, qui est un être physique et réel, fait un personnage un peu forcé.

L'épopée est le pays des fictions. C'est dans cette partie que le poète peut et doit déployer toutes les ressources de son génie. Mais il faut qu'il ne passe jamais les bornes d'une sage vraisemblance : les fictions ne doivent jamais être ni petites ni outrées. *Homère* a fait parler des chevaux, mouvoir des statues, marcher des trépieds. *Virgile* a introduit des monstres voraces, qui salissent et dévorent les mets des Troyens. *Milton*, en personnifiant le péché, a fait une peinture dégoûtante dans les détails. *Le Tasse* a fait chanter à un oiseau des chansons de sa composition. Ces fictions ne sont point du goût des Français : ce sont à nos yeux des monstres brillans qui dégradent la majesté de l'épopée, ou qui lui donnent, pour ainsi dire, une forme colossale. Mais en voici une qui réunit toute la vraisemblance et toute la grandeur qui convient à ce genre de poésie.

Dans *la Lusiade*, la flotte des Portugais est prête à doubler le Cap de Bonne-Espérance, lorsqu'un nuage noir et effrayant se forme au-dessus de leurs têtes. Un bruit affreux frappe les oreilles de Gama, chef de l'entreprise, et de ses compagnons. Aussi-tôt s'élève dans les airs un fantôme formidable, dont la taille énorme surpasse en hauteur le fameux colosse de Rhodes. Ses membres sont hideux; son visage est sombre et farouche; ses yeux étincelans sont cachés comme dans une fosse obscure, d'où jaillissent des flammes noires, livides, et plus sanglantes que lumineuses. Ce monstre, ou ce dieu, est le gardien de ces mers, dont aucun vaisseau n'avoit encore fendu les flots. Il pousse un horrible mugissement, qui semble sortir des plus profonds abîmes de la mer. Il reproche aux Portugais leur orgueilleuse audace; il menace leur flotte, et leur annonce tous les désastres et toutes les calamités qu'ils doivent essuyer dans leur entreprise. Cette fiction est vraiment belle; et au jugement de tous les critiques, elle doit plaire dans tous les temps et dans tous les pays. Je dois dire ici qu'elle a été imitée d'une *Ode sur l'invasion des Maures*, par Louis de *Léon*, poète espagnol.

Si le vraisemblable doit toujours être joint au merveilleux de l'épopée, à plus

Qualités de l'action épique.

forte raison doit-il se trouver dans l'action même, et dans toutes les circonstances importantes de l'action. C'est la première qualité qu'elle doit avoir. Elle doit être encore *entière* et *une*. Je crois m'être assez étendu sur ce sujet dans l'article du poème dramatique. Je me contenterai de rappeler ici qu'une action est possible, lorsqu'il ne répugne point qu'elle ait été faite; qu'elle est vraisemblable, lorsqu'il y a quelque raison de croire qu'elle a été faite. Ainsi les personnages de l'épopée ne doivent jamais agir sans un motif, sans un dessein raisonnable, et qui paroisse sensible au lecteur.

J'ai dit encore que l'intégrité d'une action consiste dans son commencement, son milieu et sa fin; ce qui veut dire exposition du sujet, nœud et dénouement. J'ai expliqué ce que sont ces trois choses, et je ne ferai qu'ajouter ici qu'il n'en est pas du dénouement de l'épopée, comme du dénouement de la tragédie.

Dans celle-ci, le dénouement malheureux est le meilleur, parce que l'objet de la tragédie étant d'exciter la terreur et la pitié, ces deux passions sont portées au plus haut degré possible, lorsque nous voyons un héros plus malheureux que coupable, succomber dans une entreprise qu'il a tentée lui-même, ou qu'on a tentée contre lui. Mais quoi-

que dans l'épopée il y ait et il doive y avoir beaucoup de ces situations terribles et attendrissantes, qui nous font frémir pour le héros, et nous arrachent des larmes ; néanmoins son principal objet, son objet essentiel est de nous donner une grande vertu à admirer. Or, si cette grande vertu échouoit, elle ne seroit point, à proprement parler, digne de notre admiration, je veux dire d'une admiration entière, pure et sans mélange, parce que ce sentiment ne peut être vraiment excité et porté à son comble, que par le succès et la joie. Il faut donc que le héros, franchissant tous les obstacles, vienne heureusement à bout de son entreprise. Ainsi Achille, après avoir dompté sa colère, fait tomber sous ses coups Hector, le plus brave défenseur d'Ilion. Ainsi Ulysse surmonte ses revers, et arrive à Ithaque. Ainsi Enée aborde en Italie, et triomphe de Turnus. Ainsi Godefroi dissipe les forces de l'Afrique et de l'Asie réunies contre lui, et s'empare de Jérusalem.

Mais, dira-t-on, sans doute, le dénouement du *Paradis perdu* n'est-il pas malheureux ? Non, parce que Adam n'est pas le héros du poème : c'est Satan ; et l'on voit assurément qu'il fait succomber le premier homme. C'est donc le Diable, dit l'abbé *Batteux*, qu'on nous donne à admirer. L'objet est sin-

gulier ; mais il en faut juger comme d'une idée de peintre, c'est-à-dire, par l'exécution, plutôt que par le fond même du sujet.

Il est quelquefois nécessaire de faire suivre le dénouement, par le récit de quelques événemens qui tiennent essentiellement à l'action : c'est ce qu'on appelle achèvement. La réconciliation d'Achille avec Agamemnon fait le dénouement de l'Iliade, puisque le poète ne s'étoit proposé, comme il le dit lui-même, que de chanter la colère d'Achille et ses funestes effets. Mais cette réconciliation ne devoit pas en être la fin, parce qu'on auroit pu demander si elle avoit changé la face des affaires. Il y avoit donc quelque chose à desirer après la cessation de la colère d'Achille. Il falloit qu'il combattît les Troyens, les mît en déroute, et triomphât d'Hector. Cet achèvement de l'action doit être court, autant qu'il sera possible : autrement il seroit froid.

J'ai dit enfin que l'unité d'action se prend du rapport de ses parties, de l'unité d'intérêt, et de l'unité de péril ou de plusieurs périls, pourvu que l'un soit une suite nécessaire de l'autre. Mais il ne faut pas croire que l'unité du personnage puisse faire ici l'unité de l'action. Le poème épique n'est ni une histoire, comme *la Pharsale* de *Lucain*,

la Guerre punique de *Silius Italicus*, où sont décrits plusieurs événemens décousus; ni la vie entière d'un héros, comme *l'Achilléide* de *Stace*. Il se borne au récit d'une seule action héroïque, pour la faire admirer et la proposer pour exemple.

Quant à l'unité de temps et de lieu, l'épopée n'y est point asservie comme la tragédie. On a calculé que la durée de l'action de l'*Iliade* est de quarante-sept jours : celle de l'*Odyssée*, qui ne commence qu'au départ d'Ulysse de l'île d'Ogygie, est d'environ deux mois : celle de l'*Enéide*, qui ne commence qu'à la tempête qui jette Enée sur les côtes d'Afrique, est de deux saisons, l'été et l'automne. Ainsi le temps que doit durer l'action, n'est pas fixe et marqué. Mais la plupart des critiques s'accordent à dire que depuis l'endroit où le poète commence sa narration, ce temps ne doit pas s'étendre au-delà d'une année.

Des épisodes dans le poème épique.

L'unité de l'action dans l'épopée n'exclut point les épisodes. On a vu que ce sont des actions particulières subordonnées à l'action principale. Ils doivent toujours être tirés du fond même du sujet, ou, s'ils en sont éloignés, y être amenés par les circonstances. *Pope* compare le poème épique à un jardin : la principale allée est

grande et longue ; et il y a de petites allées, où l'on va quelquefois se délasser, qui tendent toutes à la grande. Cette comparaison me paroît juste, pourvu toutefois que ces allées ne soient pas en trop grand nombre : elles formeroient un labyrinthe dans lequel on pourroit s'égarer. Il en seroit de même des épisodes : ils noyeroient l'action principale, s'ils étoient trop multipliés.

On a comparé aussi le poème épique à un grand fleuve, qui se partage en rameaux, forme des îles qu'il embrasse, reçoit des torrens, des ruisseaux, des rivières dans son sein. Mais il faut que ce soit toujours le même fleuve qui, suivant la même impulsion, aille se jeter dans l'Ocean par une seule embouchure.

Enfin le poème épique a été comparé à un tableau où l'on voit une figure principale qui frappe par sa grandeur et sa beauté, et où il y en a aussi plusieurs autres dans une belle ordonnance et dans une juste proportion. Mais il faut que ces figures accessoires aient, par leurs différentes attitudes ou par leurs différentes expressions, un rapport plus ou moins direct avec la figure principale.

Toutes ces comparaisons peuvent donner suffisamment à entendre ce que

sont les épisodes dans l'épopée. Mais pour faire connoître en même temps et l'effet qu'ils doivent y produire, et la place qu'ils méritent d'y occuper, il est à propos de distinguer ici les épisodes qui n'y sont que *par occasion*, et ceux qui y sont *pour le besoin de l'action*. Ceux de la première espèce sont des épisodes de pur agrément : le poète ne les emploie que pour répandre dans son poème un ornement de plus, ou pour délasser et pour égayer le lecteur. En voici un exemple :

Enée va demander du secours au roi Evandre, contre les peuples d'Italie qui veulent l'empêcher de s'établir dans ce pays. Il le trouve faisant un sacrifice ; et ce prince lui en raconte l'origine. Ce récit amené, comme on le voit, bien naturellement, n'étoit pas absolument nécessaire. Si la circonstance exigeoit qu'Evandre instruisît Enée de l'événement qui avoit donné lieu à l'institution de ce sacrifice, il pouvoit lui dire, en quatre vers, que c'étoit la victoire remportée par Hercule sur Cacus, brigand qui ravageoit cette contrée. La description brillante et pittoresque de ce combat ne tient donc au poème que par occasion. Ce n'est ici qu'un ornement qu'on pourroit supprimer, sans que l'action fût moins bien nouée, moins bien conduite, et

sans qu'elle perdit le moindre degré d'intérêt.

Les épisodes qui sont dans l'épopée pour le *besoin de l'action*, y sont plus ou moins nécessaires, suivant la manière dont le poète les emploie. Ainsi distinguons 1°. celui qu'on nomme *grand épisode*, parce qu'il entre nécessairement dans la construction du poème; 2°. ceux qui servent à former ou à détruire un obstacle à l'accomplissement de l'action; 3°. ceux qui contribuent à l'intérêt d'une partie importante de l'action; 4°. ceux qui étant employés pour nouer plus fortement l'action, influent encore d'une manière prochaine sur le dénouement. Les exemples vont répandre une vive lumière sur cette distinction.

1°. Énée jeté par une tempête sur les côtes de Carthage, reçoit un accueil favorable de la part de Didon, reine de ce pays, à laquelle il fait le récit de la prise de Troie, et des revers qu'il a essuyés depuis son départ de cette ville saccagée. Voilà le *grand épisode* de l'Enéide. Il y est nécessaire, pour que nous soyons instruits des événemens importans qui se sont passés avant l'action du poème.

2°. Le chef des Troyens, après avoir raconté à Didon la malheureuse histoire de la ruine de sa patrie, est retenu

auprès de cette jeune reine par un violent amour, qui lui fait oublier l'Italie, où il est appelé par les destins, pour fonder une nouvelle Troie. Voilà un épisode qui sert à former un *obstacle à l'accomplissement de l'action*; obstacle que surmonte le héros, qui, informé par Mercure de la volonté de Jupiter, rompt courageusement ses liens, et abandonne Carthage.

3°. Dans le même poème, les Troyens, pendant l'absence d'Enée, se tiennent renfermés dans leur camp, suivant l'ordre qu'il leur en avoit donné. Mais l'armée de Turnus ne cesse de les insulter : l'ennemi même se dispose à mettre le feu à leurs retranchemens. Réduits à cette extrémité, ils délibèrent sur les moyens de faire savoir à leur chef la situation où ils se trouvent. Deux jeunes guerriers, Nisus et Euryale, unis de la plus étroite amitié, se chargent de cette commission d'autant plus périlleuse, qu'il falloit s'ouvrir un passage à travers le camp des ennemis, et y périssent, après avoir fait plusieurs grands exploits. Le mauvais succès de cette expédition est un nouveau revers pour les Troyens, puisqu'il ne fait qu'accroître leur embarras et leur inquiétude, en leur ôtant l'espérance de recevoir un prompt secours, ou de nouveaux ordres de leur chef. Il est

clair que si vous supprimiez cet épisode, si vous supposiez que Nisus et Euryale ont passé tranquillement au travers des ennemis, et sont arrivés au lieu où étoit Enée, la situation des Troyens seroit moins fâcheuse, et nous intéresseroit moins vivement. Voilà donc un épisode qui contribue à *l'intérêt d'une partie importante de l'action.*

4°. Dans la *Jérusalem délivrée*, Herminie, cédant à la vivacité des sentimens qu'elle a pour Tancrède, se couvre des armes de Clorinde son amie, et sort de Jérusalem pendant la nuit, pour aller offrir au héros chrétien de le guérir de ses blessures. Elle envoie à la tente de Tancrède un écuyer, qui, cachant le nom de la princesse, lui dit qu'une dame vient lui rendre la vie. Dans cet intervalle, la fausse Clorinde est apperçue par celui qui commande une garde avancée, et qui lui lance un javelot. Herminie effrayée prend la fuite, et est emportée par son cheval dans une forêt. Au même instant, le bruit se répand dans le camp qu'on a vu Clorinde; il parvient aux oreilles de Tancrède, qui adore cette guerrière : ah! dit-il, c'est elle-même qui venoit adoucir mes peines. Transporté d'amour et de joie, il prend une partie de ses armes, monte à cheval, vole, et suit les traces qu'il croit voir. Mais

il s'égare pendant la nuit, arrive à un château habité par Armide, tombe entre les mains de cette enchanteresse, et les Chrétiens, privés alors du plus vaillant de leurs guerriers, essuyent de plus grandes pertes et de plus grands désastres, qui retardent encore davantage l'exécution de leur entreprise. Cette même Herminie se trouvant ensuite dans le camp des Egyptiens, ennemis des chrétiens, reconnoît Vafrin, écuyer de Tancrède, et l'espion des Croisés. Elle se confie à lui pour retourner à Jérusalem, et lui révèle un secret complot tramé contre Godefroy. Huit guerriers déguisés en Français, vêtus et armés comme les gardes du général chrétien, doivent se jeter dans la mélée, et enfoncer dans son sein un fer empoisonné. Sur cet avis, Godefroy fait changer à ses gardes d'habillement et d'armure ; et, dans ce dernier combat, qui, décidant de l'empire d'Asie, termine entièrement ce poème, il échappe au danger qui le menaçoit. Voilà un épisode qui sert d'abord à *nouer plus fortement l'action*, et qui ensuite *influe d'une manière prochaine sur le dénouement.*

Telles sont à-peu-près toutes les différentes espèces d'épisodes qui conviennent à l'épopée. Cette notion suffit sans doute pour faire juger de la manière

dont on doit les placer et les lier à l'action, soit pour répandre des ornemens dans le poème, soit pour y ajouter un nouveau degré d'intérêt. Il faut observer que les épisodes de pur agrément ne tenant pas essentiellement à l'action, doivent être plus ou moins courts, selon que la matière est plus ou moins éloignée du sujet.

Des personnages et de la morale, dans le poème épique.

On n'est pas obligé dans le poème épique, comme dans le dramatique, d'annoncer dès le commencement tous les personnages qui doivent y paroître. Mais ces deux poèmes ont cela de commun, qu'ils n'en souffrent point d'inutiles. Dans l'épopée, tous doivent faciliter ou traverser plus ou moins l'exécution de l'entreprise. Ainsi c'est le besoin de l'action qui en détermine le nombre. Il faut d'abord leur donner les mœurs de leur temps et de leur pays : ce seroit choquer le bon sens que de leur en donner d'autres. Certains critiques ont donc eu tort de trouver les héros d'*Homère* défectueux, parce qu'ils ne ressemblent pas aux nôtres. Pouvoient-ils raisonnablement les juger par le goût de notre siècle et de notre nation? Le poète grec les a peints tels qu'ils étoient de son temps: il le devoit; et il mériteroit aujourd'hui même les reproches de la critique, s'il ne l'avoit point fait

Les

Les mœurs des personnages, dans l'épopée, doivent être, comme dans le poème dramatique, *bonnes, convenables, ressemblantes et égales :* on a vu en quoi consistent toutes ces qualités. Il est surtout essentiel de les varier et de les faire contraster ensemble. Cette différence, cette opposition de mœurs ou caractères est une des choses qui attachent le plus le lecteur ; qui jettent le plus d'éclat et le plus d'intérêt dans le poème épique, parce que ces contrastes frappent agréablement l'esprit, et de plus affectent vivement le cœur, qui se livre alors sans réserve aux mouvemens d'amour ou de haine qui l'entraînent. Je répéterai ici qu'*Homère* est un des plus parfaits modèles en ce genre. *Le Tasse* l'a suivi de très-près.

Les descriptions oratoires, les portraits brillans, ne sont pas ce qui fait le mieux connoître ces divers caractères. Ce sont les propres discours des personnages mêmes, leurs actions, leur conduite. Attachez-vous donc principalement à les faire agir ou parler. C'est par les différentes passions, que leurs caractères doivent se manifester. L'épopée les admet toutes sans exception, les bonnes et les mauvaises. Il ne s'agit que de les peindre sous les traits qui leur sont propres ; celles-ci, avec tout ce qu'elles peuvent avoir de funeste et d'odieux ;

celles-là avec tout ce qu'elles peuvent avoir d'utile et d'attrayant. Ce sont ces tableaux divers ou opposés entr'eux, et que le poète expose à nos yeux comme dans une vaste galerie, qui, nous montrant la vertu dans tout son éclat, nous en faisant sentir tout le prix et toute l'excellence, excitent en nous cette grande admiration, qui est la dernière fin de l'épopée.

Si le poème épique est l'action de plusieurs hommes, même de tout un peuple, comme il peut fort bien l'être, il faut toujours qu'il y ait un acteur qui domine sur tous les autres, qui soit le chef de l'entreprise. On juge d'avance que ce principal personnage doit être vertueux, puisque l'action qu'il entreprend doit être bonne, louable et digne d'être admirée. Ainsi il est inutile de dire qu'un homme souillé de forfaits, venant à bout d'une entreprise criminelle quelque glorieuse qu'on la supposât (si toutefois la véritable gloire pouvoit s'allier avec le crime), ne pourroit pas être le héros d'un poème épique. Ce n'est pas que ce premier personnage doive nécessairement être tout-à-fait vertueux comme Godefroi. Il peut avoir des foiblesses, des défauts, même une passion vive et funeste, comme Enée, Ulysse et Achille. Mais il faut que ses foiblesses soient éclipsées par de grandes vertus; qu'il triomphe de sa pas-

sion ; qu'une ame élevée et peu commune soit le principe de ses défauts.

Voulez-vous long-temps plaire et jamais ne lasser ?
Faites choix d'un héros propre à m'intéresser,
En valeur éclatant, en vertus magnifique :
Qu'en lui, jusqu'aux défauts, tout se montre héroïque(1).

Ce héros doit toujours avoir une vertu dominante qui le caractérise particulièrement : telle est la piété dans Enée, la prudence dans Ulysse, la valeur dans Achille. C'est cette grande vertu dont il est constamment animé, qui nous le fait admirer dans les obstacles qu'il rencontre, dans les revers qu'il essuie, dans ses malheurs, ses périls, ses combats ; et notre admiration est portée à son comble, à l'aspect de cette vertu couronnée par le succès de l'entreprise.

La morale n'est pas une des parties les moins importantes de l'épopée. C'est dans ce genre de poésie, peut-être plus que dans aucun autre, que le poète est obligé de faire de son art le noble et digne usage qui lui est propre ; de cet art consacré, dès son berceau, autant à l'instruction des hommes qu'à leur plaisir. D'ailleurs qui peut nier que nous n'aimions naturellement le vrai, que nous n'aimions naturellement la vertu ? Notre esprit cherche sans cesse le vrai, parce que nous trouvons notre satisfac-

(1) *Boileau.* Art Poét. ch. III.

tion et notre intérêt à être éclairés et à étendre nos lumières. Notre cœur se porte vers la vertu, parce que nous sentons qu'elle seule peut procurer le vrai bonheur; et lors même que cédant malheureusement à nos foiblesses, nous ne faisons aucun grand effort sur nous-mêmes pour nous rendre meilleurs, nous desirons du moins de le devenir. La morale ne peut donc que plaire aux hommes, débitée avec un certain art, revêtue d'ornemens qui l'embellissent; et c'est ici que le poète doit la présenter sous cette parure attrayante.

Les Dieux interviennent dans l'épopée : des héros y agissent avec d'autres héros, en n'y perdant jamais le soin de leur propre gloire. Que d'occasions, que de motifs de rappeler à l'homme ses devoirs à l'égard de la Divinité, ses devoirs à l'égard de ses semblables, ses devoirs à l'égard de lui-même! Dieu, la religion, le bien public, l'homme, ses passions, sa fin dernière, son vrai bonheur, les biens et les maux de cette vie, enfin tout ce qui a rapport à ces différens objets, quel fonds inépuisable de vérités pour le poète! Le moyen de les présenter et de les développer, sont les exemples; c'est-à-dire, lorsqu'on montre, par les actions des héros, la vertu toujours heureuse et triomphante, et le vice toujours misérable et confondu : les discours, c'est-à-dire,

lorsqu'on ne trace que des maximes sages et des préceptes utiles, qui seront, pour ainsi parler, incorporés au récit.

Mais observons que le poète ne doit point en général faire lui-même la fonction de moraliste. Le lecteur, qui a cru n'entendre qu'un narrateur inspiré, seroit choqué de voir à sa place un grave philosophe, qui se montreroit à découvert pour lui débiter ses leçons. Tout ce qu'on lui permet, c'est de jeter, en passant, des réflexions courtes et vives, qui paroissent s'être présentées d'elles-mêmes; de lancer avec force des traits lumineux et perçans, qui viennent subitement éclairer et pénétrer l'ame tout à-la-fois. Une morale un peu étendue ne peut donc être bien placée, que dans la bouche des héros et des êtres surnaturels. C'est alors que le lecteur l'écoute avidement, la saisit avec plaisir; non-seulement parce qu'il prend un intérêt réel et direct à ce que font et disent ces personnages, mais encore parce qu'ils l'instruisent sans avoir l'air de vouloir l'instruire.

Le sixième livre de *l'Enéïde*, chef-d'œuvre d'imagination, est admirable par l'excellente morale dont il est rempli. Quelle peinture forte et terrible des méchans dans le Tartare! Quelle peinture agréable et touchante du bonheur des justes dans les Champs Elysées! Le septième chant de *la Henriade*, le plus

beau sans doute de ce poème, en est une imitation, faite avec un art qui honore infiniment le poète français. On ne pourra voir ici qu'avec plaisir ces réflexions si belles et si judicieuses qu'il met dans la bouche de *S. Louis*, montrant à *Henri IV* les mauvais rois punis dans les enfers.

Regardez ces tyrans adorés dans leur vie :
Plus ils étoient puissans, plus Dieu les humilie.
Il punit les forfaits que leurs mains ont commis,
Ceux qu'ils n'ont point vengés, et ceux qu'ils ont permis.
La mort leur a ravi leurs grandeurs passagères,
Ce faste, ces plaisirs, ces flatteurs mercenaires,
De qui la complaisance, avec dextérité,
A leurs yeux éblouis cachoit la vérité.
La vérité terrible ici fait leurs supplices ;
Elle est devant leurs yeux, elle éclaire leurs vices.
Voyez comme à sa voix tremblent ces conquérans,
Héros aux yeux du peuple, aux yeux de Dieu tyrans ;
Fléaux du monde entier que leur fureur embrase :
La foudre qu'ils portoient, à leur tour les écrase.

Du style et de la forme de l'épopée.

J'ai dit ailleurs, que le poète est supposé inspiré dans l'ode et dans l'épopée ; mais que dans l'ode son inspiration est prophétique : c'est le cœur qui est dans l'ivresse du transport ; le poète possédé du dieu qui l'inspire, y peint avec des traits de feu le vif sentiment qui l'anime, pour en remplir notre ame. Dans l'épopée, son inspiration est tranquille : c'est l'esprit qui est dans l'extase de l'admiration ; le poète, instruit par le dieu qu'il a invoqué, y raconte, avec autant de chaleur que de dignité, l'action mémorable qu'il admire, pour nous porter à l'admirer de même. Si

donc vous faites abstraction de ces écarts, de ce délire, de ces élans impétueux, fruits d'une imagination échauffée par un cœur vivement ému, et qui conviennent essentiellement au genre lyrique; le style de l'épopée sera en général le même que celui de l'ode. Ce sera la même noblesse dans les pensées, la même élévation dans les sentimens, la même vivacité dans les images, le même choix, la même pompe d'expressions, la même hardiesse dans les tours et dans les figures. La force et la précision, l'élégance et l'harmonie, le coloris sur-tout, mais un coloris propre à chaque objet, doivent le distinguer. C'est ici principalement que *la poésie* doit être *comme la peinture* : c'est ici qu'elle doit déployer tous ses trésors, sans craindre d'être accusée d'un faste et d'une magnificence déplacée. On en jugera par les divers morceaux que je vais avoir occasion de citer, ou d'indiquer.

Du style du début dans le poème épique.

Il est naturel qu'avant de commencer son récit, le poète expose son sujet. C'est ce qu'on appelle *proposition*, qui n'est autre chose que le titre du poème, développé.

Que le début soit simple, et n'ait rien d'affecté (1).

Cette noble simplicité comprend la

(1) *Boileau.* Art Poét. ch. III.

précision et la clarté. Mais il est essentiel d'annoncer dans le début le merveilleux du poème, et d'y laisser entrevoir que le héros qu'on va chanter est propre à intéresser. *Virgile* exposant son sujet, dit :

« Je chante les combats et ce héros » troyen, qui, forcé par les destins de » s'exiler de sa patrie, aborda le premier » aux rivages de Lavinium. Objet de la » vengeance des Dieux, que le ressenti- » ment de Junon avoit armés contre lui, » il éprouva, sur la terre et sur la mer, » toutes les traverses que le courroux de » la Déesse put lui susciter. Il eut beau- » coup à souffrir des fureurs de la guerre, » tandis qu'il transportoit ses Dieux dans » le Latium, et qu'il y élevoit les murs » d'une ville qui a été le berceau d'un » nouvel empire des Latins, et d'où sont » sortis les rois d'Albe et les fondateurs » de la superbe Rome ».

Voilà d'un côté un homme, et de l'autre une Déesse ; un homme que nous jugeons devoir nous intéresser par les revers qu'il éprouva dans sa grande entreprise, et une Déesse qui joue un personnage contre ce héros. On remarquera de même ces deux choses dans ce début de *la Jérusalem délivrée:*

« Je chante la guerre sainte, et ce ca- » pitaine qui délivra le vénérable tom- » beau de Jésus-Christ. Il signala sa sa-

» gesse autant que sa valeur dans les » divers travaux, dans les nombreux pé- » rils que lui fit essuyer cette glorieuse » conquête. En vain l'enfer déchaîné vou- » lut s'opposer à son entreprise : en vain » se liguèrent contre lui les peuples ar- » més de l'Asie et de l'Afrique. Le ciel » daigna favoriser ses efforts ; et le héros » ramena sous les saints étendards ses » compagnons égarés ».

Quoique le début doive être simple, il n'exclut cependant pas une certaine élévation, pourvu qu'il n'y ait rien d'affecté, pourvu que le ton qu'y prend le poète, soit soutenu jusqu'à la fin, et remplisse l'attente du lecteur. Tel est celui-ci de *la Lusiade*.

« Je chante ces hommes extraordinai- » res, qui, des rives occidentales de la » Lusitanie, portés sur des mers qui » n'avoient point encore vu de vaisseaux, » allèrent étonner la Taprobane de leur » audace ; eux dont le courage patient » à souffrir des travaux au-dessus des » forces humaines, établit un nouvel em- » pire sous un ciel inconnu et sous d'au- » tres étoiles. Qu'on ne me vante plus » les voyages du fameux Troyen, qui » porta ses Dieux en Italie ; ni ceux du » sage Grec, qui revit Ithaque après vingt » ans d'absence ; ni ceux d'Alexandre, » cet impétueux conquérant ; disparois- » sez, drapeaux, que Trajan déployoit

» sur les frontières de l'Inde. Voici un » homme à qui Neptune a abandonné » son trident; voici des travaux qui sur- » passent tous les vôtres ».

Après avoir exposé le sujet, le poète, qui ne peut pas savoir humainement les causes surnaturelles de l'action qu'il va raconter, adresse une prière à une divinité, pour qu'elle les lui révèle : c'est l'invocation; elle doit être courte. Telle est celle-ci de l'*Enéide*.

« Muse, dis-moi quelle Divinité le » prince troyen avoit offensée; dis-moi » la cause de cette haine implacable de » Junon, qui fit essuyer tant de périls et » de malheurs à ce pieux héros ».

Elle peut être d'un style élevé, avoir de la chaleur et de la dignité. On en voit un exemple dans celle-ci de *la Jérusalem délivrée*.

« O muse, toi qui ne ceins point ta tête, » au sommet de l'Hélicon, d'un laurier » périssable, mais qui, assise au milieu » des célestes chœurs, pares ton front » d'une rayonnante couronne d'étoiles » immortelles, souffle dans mon ame une » ardeur divine; échauffe, élève mes » chants; et pardonne, si, prêtant des » ornemens à la vérité, j'embellis quel- » quefois mes vers d'autres charmes que » les tiens. Tu sais que l'homme court » admirer ce que le riant Parnasse offre » de plus enchanteur, et que la vérité

» animée du coloris d'une élégante poé-
» sie, attire par le plaisir, persuade et
» maîtrise les cœurs les plus rebelles.
» Ainsi nous présentons à un enfant ma-
» lade, un vase dont les bords sont hu-
» mectés d'une douce liqueur. Trompé
» par cet artifice, il boit des sucs amers,
» et retrouve la vie dans le sein même
» de son erreur ».

De la forme et du style du récit dans le poème épique.

Le poète se supposant exaucé, commence son récit : il peut le faire de deux manières. La première consiste à suivre l'ordre naturel des événemens, comme *le Tasse*, qui fait assembler les Croisés au retour du printemps, les fait marcher vers Jérusalem, et suit directement la chaîne des divers événemens qui se succèdent durant ce siége. Alors la fable se nomme *simple*.

La seconde manière consiste à se jeter brusquement au milieu des événemens, pour dire ensuite ou faire dire à son héros ce qui a précédé l'événement, par lequel le récit a été commencé; comme *Virgile*, qui représente tout-à-coup la flotte des Troyens voguant sur la mer de Toscane, jetée par une tempête sur les côtes de Carthage, et qui met ensuite dans la bouche d'Énée le récit de la destruction de Troie, et celui de tous les revers qu'a essuyés ce héros, depuis son départ de la Troade. Alors la fable se nomme *composée*. Celle-ci a un avantage

sur la première, parce que le personnage qui raconte, paroît toujours, aux yeux du lecteur, plus intéressé et plus intéressant que le poète même.

On doit juger de là que la poésie a deux formes différentes dans le récit épique; celle où le poète se montre et parle en son nom, et celle où il fait parler ses personnages, en rapportant leurs discours; ce qui fait alors une espèce de dramatique. Lorsque le poète raconte, il doit raconter comme un témoin qui a tout vu; mais qui, en voyant tout, a éprouvé la plus vive émotion. Il faut donc que toute la chaleur et toute la sensibilité de son ame passent dans son récit, et le rendent agréable, enjoué, terrible ou touchant, selon la nature du sujet. On peut voir (*Enéide*, *livre* 9e) le sentiment et l'expression dont *Virgile* anime le récit de la mort de Nisus et d'Euryale, tendres amis, que le poète a immortalisés. Ces deux jeunes guerriers, après avoir fait un carnage affreux des Rutules plongés dans l'ivresse et le sommeil, alloient poursuivre leur route, lorsqu'au milieu des ténèbres qui commençoient à se dissiper, ils furent apperçus et pris par un gros de cavalerie qu'Amate, reine des Latins, envoyoit à Turnus, roi des Rutules.

Il faut voir aussi (*livre* 5e) le récit d'un combat du ceste entre Entelle et

Darès. Il est plein de feu, d'énergie et de traits vraiment pittoresques.

Mais je ne craindrai point ici d'en mettre sous les yeux un autre, qui est à-peu-près dans le même genre, et qu'on ne lira pas avec moins de plaisir. C'est celui du combat de Tancrède et d'Argant dans *la Jérusalem délivrée*.

« Leurs lances sont en arrêt ; ils se » précipitent l'un sur l'autre. L'aigle qui » fond sur sa proie, le trait qui fend les » airs, sont moins rapides. Rien n'égala » jamais leur furie : leurs lances se bri- » sent sur leurs casques : mille éclats, » mille étincelles volent à-la-fois. Le » bruit seul du coup fait trembler la » terre ; les montagnes en mugissent : » mais ni le choc ni le coup ne font plier » le front superbe de ces deux rivaux. » Leurs chevaux se heurtent, tombent, » et font pour se relever, de lents et pé- » nibles efforts : les guerriers les aban- » donnent, prennent leurs épées, et » combattent à pied. Chacun de la main » suit la main de son ennemi, de ses » regards cherche ses regards, mesure » ses pas sur ses pas, varie l'attaque et » la défense, trompe l'art par l'art, la » feinte par la feinte, tourne, s'avance, » recule, menace un côté, frappe l'autre, » se découvre afin de forcer son adver- » saire à se découvrir à son tour. Tan- » crède offre son flanc nu et désarmé :

» Argant va le frapper, et laisse lui-
» même son côté gauche sans défense.
» Tancrède d'un seul coup repousse son
» épée, le blesse, puis se retire, se remet
» sous les armes et s'en couvre tout en-
» tier. Le Circassien voit couler son
» propre sang : plein d'horreur et de
» trouble, transporté de douleur, il frémit, il soupire; il élève et l'épée et la
» voix; il veut frapper, et lui-même est
» frappé à l'endroit où finit l'épaule et
» commence le bras. Tel que dans les
» forêts qui couronnent le sommet des
» Alpes, l'ours blessé par des chasseurs,
» s'élance furieux au milieu des armes,
» affronte avec audace les périls et la
» mort; tel le Circassien percé d'une
» double blessure, couvert d'une double
» honte, tout à la colère et à la ven-
» geance, ne connoît plus le danger, et
» oublie le soin de sa propre défense. Il
» réunit toutes ses forces, et donne à
» son épée un mouvement si impétueux,
» que la terre en tremble, et l'air en
» étincelle. Tancrède ne peut plus atta-
» quer; il se défend, il respire à peine:
» rien ne peut le garantir de l'impétuo-
» sité d'Argant ni de ses efforts. Ramassé
» sous ses armes, il attend en vain que
» l'orage cesse; il recule : mais le fier
» Sarrasin le presse avec la même furie.
» Enfin, Tancrède forcé de s'abandon-
» ner à ses transports, fond, et se

» précipite sur son ennemi. La raison » et l'adresse cèdent à la colère; la fu- » reur entretient leurs forces et les ra- » nime. Leurs bras ne portent pas un » coup qui ne perce, qui ne déchire : la » terre est couverte du débris de leurs » armes : leurs armes sont teintes de » sang, et le sang coule avec la sueur : » leurs épées brillent comme l'éclair, » éclatent comme le tonnerre, et frap- » dent comme la foudre. L'un et l'autre » peuple interdit, incertain, contemple » un spectacle si atroce et si nouveau : » partagé entre la crainte et l'espérance, » il en attend la fin : leurs regards suivent » les mouvemens des guerriers : parmi » tant de spectateurs, on ne voit aucun » geste, on n'entend aucun mot; tous » restent muets, immobiles, et l'agita- » tion n'est que dans leur cœur. Déjà les » deux combattans étoient épuisés, et » peut-être la lassitude alloit décider la » victoire : mais la nuit étend ses voiles » obscurs ».

Des descriptions dans le poème épique.

Homère excelle dans la description des batailles. La vigueur et la variété du coloris en font le grand mérite. Je regrette de ne pouvoir rapporter ici aucune de ces descriptions, qui, par leur longueur, occuperoient un trop grand espace. *Virgile* peint peut-être ces sortes d'objets avec moins de force et de feu : mais il les peint avec plus de

sagesse et de goût. Il faut entendre Enée (*livre 2e.*) racontant à Didon le siége du palais de Priam. Le héros qui parle, étoit au milieu des Grecs, affamés de carnage. Le poète qui le fait parler, s'y est transporté avec lui, et y transporte ses lecteurs.

A ce chef-d'œuvre de narration dans le genre terrible, le poète latin en a fait succéder un autre dans le genre touchant, et qu'on ne doit pas manquer de lire. C'est la mort du roi Priam.

Le poème de *la Henriade* abonde en riches tableaux. La description de l'assaut livré à la ville de Paris, est en ce genre un des beaux morceaux de notre poésie. Voyez l'éclat et la vivacité de ces couleurs, l'harmonie et la rapidité de ce style.

Du côté du levant bientôt Bourbon s'avance :
Le voilà qui s'approche, et la mort le devance.
Le fer avec le feu vole de toutes parts
Des mains des assiégeans, et du haut des remparts.
Ces remparts menaçans, leurs tours et leurs ouvrages
S'écroulent sous les traits de ces brûlans orages.
On voit les bataillons rompus et renversés,
Et loin d'eux dans les champs leurs membres dispersés.
Ce que le fer atteint, tombe réduit en poudre,
Et chacun des partis combat avec la foudre.
Jadis avec moins d'art, au milieu des combats,
Les malheureux mortels avançoient leur trépas;
Avec moins d'appareil ils voloient au carnage,
Et le fer dans leurs mains suffisoit à leur rage.
De leurs cruels enfans l'effort industrieux
A dérobé le feu qui brûle dans les cieux.
On entendoit gronder ces bombes effroyables,
Des troubles de la Flandre enfans abominables.

Dans ces globes d'airain, le salpêtre enflammé,
Vole avec la prison qui le tient renfermé;
Il la brise, et la mort en sort avec furie.
Avec plus d'art encore et plus de barbarie,
Dans des antres profonds on a su renfermer
Des foudres souterrains tout prêts à s'allumer.
Sous un chemin trompeur, où volant au carnage,
Le soldat valeureux se hâte à son courage,
On voit en un instant des abîmes ouverts,
De noirs torrens de soufre épandus dans les airs,
Des bataillons entiers, par ce nouveau tonnerre
Emportés, déchirés, engloutis sous la terre.
Ce sont là les dangers où Bourbon va s'offrir;
C'est par-là qu'à son trône il brûle de courir.
Ses guerriers avec lui dédaignent ces tempêtes.
L'enfer est sous leurs pas, la foudre est sur leurs têtes;
Mais la gloire à leurs yeux vole à côté du roi;
Ils ne regardent qu'elle et marchent sans effroi.....
Ils descendent enfin dans ce chemin terrible,
Qu'un glacis teint de sang rendoit inaccessible.
C'est là que le danger ranime leurs efforts:
Ils comblent les fossés de fascines, de morts;
Sur ces morts entassés, ils marchent, ils s'avancent;
D'un cours précipité sur la brèche ils s'élancent.
Armé d'un fer sanglant, couvert d'un bouclier,
Henri vole à leur tête, et monte le premier.
Il monte; il a déjà, de ses mains triomphantes,
Arboré de ses lys les enseignes flottantes.
Les Ligueurs devant lui demeurent pleins d'effroi;
Ils sembloient respecter leur vainqueur et leur roi.
Ils cédoient; mais Mayenne à l'instant les ranime;
Il leur montre l'exemple, il les rappelle au crime.
Leurs bataillons serrés pressent de toutes parts
Le roi dont ils n'osoient soutenir les regards.
Sur le mur avec eux la Discorde cruelle
Se baigne dans le sang que l'on verse pour elle.
Le soldat à son gré sur ce funeste mur,
Combattant de plus près, porte un trépas plus sûr.
Alors on n'entend plus ces foudres de la guerre,
Dont les bouches de bronze épouvantent la terre.
Un farouche silence, enfant de la fureur,
A ces brusques éclats succède avec horreur.
D'un bras déterminé, d'un œil brûlant de rage,
Parmi ses ennemis chacun s'ouvre un passage.
On saisit, on reprend, par un contraire effort,

Ce rempart teint de sang, théâtre de la mort.
Dans ses fatales mains la victoire incertaine
Tient encor près des lys l'étendard de Lorraine.
Les assiégeans surpris sont par-tout renversés,
Cent fois victorieux et cent fois terrassés....
Le parti le plus juste eut enfin l'avantage :
Enfin Bourbon l'emporte, il se fait un passage :
Les Ligueurs fatigués ne lui résistent plus ;
Ils quittent les remparts, ils tombent éperdus.
Comme on voit un torrent du haut des Pyrénées,
Menacer des vallons les Nymphes consternées ;
Les digues qu'on oppose à ses flots orageux,
Soutiennent quelque temps son choc impétueux :
Mais bientôt renversant sa barrière impuissante,
Il porte au loin le bruit, la mort et l'épouvante ;
Déracine en passant ces chênes orgueilleux,
Qui bravoient les hivers, et qui touchoient les cieux ;
Détache les rochers du penchant des montagnes,
Et poursuit les troupeaux fuyant dans les campagnes.
Tel Bourbon descendoit à pas précipités
Du haut des murs fumans qu'il avoit emportés ;
Tel d'un bras foudroyant fondant sur les rebelles,
Il moissonne en courant leurs troupes criminelles.

Les tableaux ne sauroient être trop variés dans l'épopée. Tous les objets de la nature peuvent y être décrits. C'est cette variété, heureux fruit d'un génie riche et fécond, qui fait le charme du lecteur. Voyez dans le genre agréable (*Enéide, liv. 5e*) une description, à laquelle on ne peut rien ajouter de plus vif ni de plus piquant. C'est celle d'un combat simulé de cavalerie, par un nombreux escadron d'enfans Troyens.

La plus grande justesse et la plus grande vérité font le mérite de la description suivante, tirée de *la Jérusalem délivrée*. On va y voir presque toute la

nature dans l'abattement et dans la langueur.

« Cependant le soleil est dans le signe » du cancer; et du feu de ses rayons il » embrase la terre. La chaleur épuise » les forces des guerriers, et nuit aux des- » seins du héros. Les astres ne répandent » plus une bénigne influence; leur as- » pect malfaisant porte dans l'air les » impressions les plus funestes : tout est » en proie à une ardeur qui consume et » dévore. A un jour brûlant succède une » nuit plus cruelle, que remplace un » jour plus affreux. Jamais le soleil ne » se lève que couvert de vapeurs san- » glantes; sinistre présage d'un jour mal- » heureux : jamais il ne se couche, que » des taches rougeâtres ne menacent » d'un aussi triste lendemain. Toujours » le mal présent est aigri par l'affreuse » certitude du mal qui doit le suivre. » Sous ces rayons brûlans, la fleur tom- » be desséchée; la feuille pâlit, l'herbe » languit altérée; la terre s'ouvre, et les » sources tarissent. Tout éprouve la co- » lère céleste; et les nues stériles répan- » dues dans les airs, n'y sont plus que des » vapeurs enflammées. Le ciel semble » une noire fournaise : les yeux ne trou- » vent plus où se reposer : le zéphir se » tait enchaîné dans ses grottes obscures; » l'air est immobile : quelquefois seule- » ment la brûlante haleine d'un vent qui

» souffle du côté du rivage maure, l'agite
» et l'enflamme encore davantage. Les
» ombres de la nuit sont embrasées de
» la chaleur du jour : son voile est allu-
» mé du feu des comètes et chargé
» d'exhalaisons funestes. O terre mal-
» heureuse ! le ciel te refuse sa rosée !
» Les herbes et les fleurs mourantes at-
» tendent en vain les pleurs de l'aurore.
» Le doux sommeil ne vient plus, sur
» les ailes de la nuit, verser ses pavots
» aux mortels languissans. D'une voix
» éteinte, ils implorent ses faveurs, et
» ne peuvent les obtenir. La soif, le plus
» cruel de tous ces fléaux, consume les
» Chrétiens : le tyran de la Judée a
» infecté toutes les fontaines de mortels
» poisons ; et leurs eaux funestes ne
» portent plus que les maladies et la
» mort. Le Siloë, qui toujours pur, leur
» avoit offert le trésor de ses ondes, ap-
» pauvri maintenant, roule lentement
» sur des sables qu'il mouille à peine.
» Quelle ressource, hélas ! l'Eridan dé-
» bordé, le Gange, le Nil même, lors-
» qu'il franchit ses rives et couvre l'E-
» gypte de ses eaux fécondes, suffiroient
» à peine à leurs desirs. Dans l'ardeur
» qui les dévore, leur imagination leur
» rappelle ces ruisseaux argentés qu'ils
» ont vus couler au travers des gazons ;
» ces sources qu'ils ont vues jaillir du
» sein d'un rocher et serpenter dans des

» prairies : ces tableaux jadis si rians,
» ne servent plus qu'à nourrir leurs re-
» grets et à redoubler leur désespoir. Ces
» robustes guerriers, qui ont vaincu la
» nature et ses obstacles, qui jamais n'ont
» ployé sous leur pesante armure, que
» n'ont pu dompter le fer ni l'appareil
» de la mort, foibles maintenant, sans
» courage et sans vigueur, pressent la
» terre de leur poids inutile : un feu se-
» cret circule dans leurs veines, les mine
» et les consume. Le coursier, jadis si fier,
» languit auprès d'une herbe aride et
» sans saveur; ses pieds chancèlent, sa
» tête superbe tombe négligemment
» penchée : il ne sent plus l'aiguillon de
» la gloire; il ne se souvient plus des
» palmes qu'il a cueillies : ces riches dé-
» pouilles dont il étoit autrefois si or-
» gueilleux, ne sont plus pour lui qu'un
» odieux et vil fardeau. Le chien fidèle
» oublie son maître et son asyle; il lan-
» guit étendu sur la poussière et toujours
» haletant; il cherche en vain à calmer
» le feu dont il est embrasé : l'air lourd
» et brûlant pèse sur les poumons qu'il
» devoit rafraîchir ».

Nous allons porter nos regards vers des objets qui sont au-dessus de nos têtes, en lisant cette admirable description tirée de *la Henriade*. Elle est vraiment sublime; elle étonne, elle transporte.

Ces sortes de discours doivent être fondés sur un raisonnement juste, solide et pressant. Mais il faut que ce raisonnement soit embelli, autant qu'il peut l'être, des charmes de la poésie. *Virgile* a prouvé, en plusieurs endroits de *l'Enéïde*, qu'il auroit été aussi bon orateur qu'il étoit grand poète. On peut s'en convaincre en lisant (*livre 2e*) le discours que prononce Turnus, roi des Rutules, pour combatre l'avis de Latinus, roi des Laurentins, qui veut faire la paix avec les Troyens.

Des portraits des personnages de l'épopée.

Le poète présente quelquefois avec art les portraits de certains personnages connus dans l'histoire, d'où il a tiré le sujet de son poème; et ces ornemens épisodiques n'en sont pas le morceau le moins intéressant. C'est ainsi que *Virgile* fait descendre Enée aux enfers, où il voit, dans les Champs-Elysées, son père Anchise, qui lui fait connoître les héros les plus célèbres de la République romaine. *Voltaire* a fait, dans le 7e chant de sa *Henriade*, l'imitation la plus heureuse de cet endroit, relativement à quelques-uns de nos rois et des grands hommes de notre nation, lorsque *S. Louis* transporte *Henri IV* en esprit au ciel et aux enfers Ce brillant morceau nous intéresse trop, pour que l'on ne doive pas s'empresser de le lire.

Après avoir fait connoître par les exemples

exemples que j'ai indiqués ou cités, le véritable style de l'épopée, il est à-propos que je montre de même, c'est-à-dire, par la voie de l'analyse, la marche que suit le poète dans le récit que je vais faire en présentant le plan de *l'Enéïde*. Je tâcherai de ne donner à cette analyse que l'étendue qu'il faut, pour qu'on saisisse toutes les parties essentielles de ce poème, et qu'on puisse en même temps les embrasser toutes d'un seul coup-d'œil.

Analyse de l'*Enéïde*.

Ier. Livre. Enée étant parti de Sicile, vogue sur la mere de Toscane. Eole, à la sollicitation de Junon, excite une violente tempête. Neptune calme les flots ; et les vaisseaux troyens abordent en Afrique. Vénus va se plaindre à Jupiter de l'acharnement de Junon contre son fils Enée. Le père des Dieux la console, en lui dévoilant ce que les destins réservent à ce fils, et envoie Mercure à Carthage, pour qu'il dispose Didon à le bien recevoir. Vénus, déguisée en chasseuse, se présente à Enée, à qui elle raconte l'histoire de cette princesse, et l'enveloppe d'un nuage avec son fidèle Acate. Les deux héros vont à Carthage sans être vus, et entrent dans le temple. Leurs compagnons étant arrivés, Enée se montre, et se présente à Didon, qui lui fait un accueil favorable. Il envoie chercher son fils

Ascagne. Mais Vénus, pour prévenir l'inconstance de Didon et la perfidie des Carthaginois, substitue au jeune prince troyen son fils Cupidon. La reine caresse cet enfant; et peu-à-peu l'amour se glisse dans son cœur. Dans un grand repas qu'elle donne à Enée, elle le prie de lui faire le récit de la prise de Troie, et celui de ses propres malheurs depuis son départ de cette ville.

IIe. Livre. Le héros raconte à Didon le stratagème dont les Grecs se servirent pour se rendre les maîtres de Troie, le siége du palais de Priam, la fin malheureuse de ce monarque, la destruction totale de sa patrie embrasée; sa retraite sur le mont Ida avec son père Anchise et un grand nombre de Troyens; enfin la perte qu'il fit de Créüse son épouse.

IIIe. Livre. Suivant le récit que continue Enée, il équipa une flotte, et s'étant mis en mer, il aborda dans une presqu'île de la Thrace, d'où plusieurs prodiges l'obligèrent de partir. Il se rendit dans l'île de Délos, et y consulta l'oracle d'Apollon, qui lui dit d'aller s'établir dans le pays d'où les Troyens tiroient leur origine. Il crut que c'étoit la Crète: mais à peine y fut-il arrivé, que la peste se mit dans son camp. Alors ses Dieux pénates lui déclarèrent,

durant la nuit, que l'Italie devoit être le terme de son voyage. Il se remit en mer, mouilla aux îles Strophades, passa près d'Actium, se rendit de là en Épire, où il fit un assez long séjour, côtoya ensuite plusieurs pays, aborda à Drépane, où il perdit son père, et essuya enfin la tempête qui le jeta sur les côtes de Carthage.

IVe. Livre. Didon devient éperdument amoureuse d'Enée, qui de son côté, épris pour Didon, perd le souvenir de l'Empire que les destins lui assurent. Mais Mercure vient lui annoncer les ordres de Jupiter, pour qu'il aille en Italie. Enée triomphe alors de sa passion : il part; et Didon se tue de désespoir.

V^e^. Livre. Une tempête fait prendre à Enée le parti de relâcher à Drépane, où il célèbre l'anniversaire de la mort de son père, et donne à cette occasion des jeux funèbres. Iris, envoyée par Junon, sous la figure d'une vieille femme troyenne, fait envisager à ses compagnes de nouveaux périls sur la mer, et leur persuade de mettre le feu aux vaisseaux, pour obliger Enée à se fixer dans ce pays. Jupiter fait tomber, durant l'incendie, une grosse pluie qui sauve la flotte. Anchise apparoissant en songe à Enée, lui ordonne de la part des dieux, de laisser en Sicile

les vieillards et les femmes, et de ne conduire en Italie que l'élite des Troyens. Il lui conseille en même temps d'aller à Cumes, et d'y consulter la Sibylle. Enée, docile à ces ordres, fonde en Sicile une ville, où il laisse une partie de sa suite, et s'embarque.

VIe. Livre. Enée aborde à Cumes. La Sibylle lui annonce tout ce qu'il doit souffrir avant de s'établir en Italie, et le conduit aux enfers. Après avoir traversé le Tartare, et vu le supplice des méchans, il entre dans les Champs-Elysées, où son père Anchise, l'entretenant au sujet de sa glorieuse postérité, lui peint les plus fameux héros de la République romaine.

VIIe. Livre. Enée arrive à l'embouchure du Tibre, dans un pays où régnoit Latinus, père de Lavinie, que l'oracle du dieu Faune destinoit à un prince étranger. Ce monarque reçoit favorablement les Troyens, et offre à leur chef sa fille en mariage. Mais la Furie Alecto, évoquée des enfers par Junon, souffle sa rage dans le cœur de la reine Amate, qui a promis sa fille à Turnus son neveu, roi d'Ardée. Elle inspire de même à ce prince l'ardeur de la guerre. Le jeune Ascagne blesse imprudemment un cerf apprivoisé; et l'on saisit aussitôt cette occasion de s'armer avec fureur contre

les Troyens, malgré le roi Latinus. Le bouillant Turnus assemble les troupes latines et celles de ses alliés.

VIIIe. Livre. Le héros troyen, suivant le conseil du Dieu du Tibre, va demander du secours au roi Evandre, qui avoit établi une colonie d'Arcadiens dans le lieu même où Rome fut depuis bâtie. Ce prince donne à Enée quatre cents chevaux, commandés par Pallas, son fils unique, et lui conseille en même temps d'aller se joindre à l'armée des Tyrrhéniens, qui se sont soulevés contre le tyran Mezence. C'est ce que fait Enée, qui reçoit alors de Vénus, sa mère, les armes divines que Vulcain avoit forgées pour lui.

IXe. Livre. Turnus, averti par Junon, profite de l'absence d'Enée pour attaquer le camp des Troyens : il veut même mettre le feu à leurs vaisseaux, qui se changent en nymphes. Les Troyens délibèrent sur les moyens d'instruire Enée de leur situation. Nisus et Euryale offrent de traverser le camp des Rutules, et d'aller le trouver. Mais ils périssent dans cette entreprise. Turnus attaque le camp. Les portes en sont tout-à-coup ouvertes par deux Troyens, et refermées aussi-tôt que Turnus y est entré. Accablé par le nombre, il se bat en retraite, se précipite du haut du rempart dans le Tibre, et va rejoindre l'armée.

X^e. Livre. Tous les Dieux de l'Olympe s'assemblent par l'ordre de Jupiter, qui, ne pouvant réconcilier Junon et Vénus, déclare que désormais il ne favorisera ni les Troyens ni les Rutules, et qu'il abandonne tout au destin. Cependant Enée, à la tête des troupes auxiliaires, s'embarque : mais étant arrivé à sa nouvelle ville, les ennemis s'opposent à sa descente. Il se livre un sanglant combat, dans lequel Pallas, fils du roi Evandre, est tué par Turnus. Enée, qui veut le venger, poursuit son meurtrier. Turnus auroit péri dans cette journée, si Junon, pour le sauver, n'eût offert à ses yeux un fantôme armé semblable à Enée, et fuyant devant lui. Turnus court après ce faux Enée, qui se réfugie dans un navire. Il y entre avec ce fantôme, qui disparoît aussi-tôt de ses yeux. Alors Junon coupe le cable, et fait aborder Turnus près d'Ardée, capitale de son royaume. Mézence, qui prend la place de ce prince dans le combat, est tué, avec son fils Lausus, par le héros troyen.

XIe. Livre. Les deux partis conviennent d'une suspension d'armes, pour enterrer leurs morts. Le roi Latinus ayant assemblé son conseil, veut demander la paix. Turnus est de l'avis contraire, et offre de combattre seul à seul contre Enée, comme celui-ci l'a demandé. Cependant le chef des Troyens vient atta-

quer les Latins par deux endroits. Turnus, à la tête de son infanterie, se met en embuscade dans les montagnes où est Enée. D'un autre côté, il se livre un combat de cavalerie, dans lequel les Latins défaits sont poursuivis jusques sous les murs de Laurente. Turnus marche aussitôt pour aller secourir la ville. Enée le suit et l'atteint. Mais la nuit les sépare.

XIIe. Livre. Un combat singulier entre Enée et Turnus doit terminer cette guerre. On élève des autels au milieu des deux armées: on fait un traité par lequel Lavinie doit être le prix du vainqueur. Mais les Latins le violent, en tirant sur les Troyens, et les deux armées en viennent aux mains. Enée blessé d'une flèche lancée par une main inconnue, se retire du combat. Vénus le guérit aussitôt; et il reparoît sur le champ de bataille, appelant à haute voix Turnus qui l'évite. Le héros troyen marche alors à la ville, et met le feu aux palissades. La reine Amate croyant que tout est perdu, se donne la mort. Turnus informé de ce funeste accident, se résout à chercher Enée pour le combattre. Ces deux guerriers se joignent; et Turnus meurt de la main de son rival.

Un simple coup-d'œil jeté sur cette analyse, peut faire juger du talent qui est essentiel au poète épique. C'est le peintre de l'univers: il faut qu'il peigne

dans son ouvrage les hommes et les Dieux; par conséquent qu'il y fasse entrer ce qu'il y a de choses et de rapports dans la religion et la société; qu'il y présente, selon la nature du sujet, des objets qui appartiennent à la politique, à la morale, à l'histoire, à la géographie, à la physique, à la théologie même, qui, en général, est la science d'une religion quelconque, en un mot, à chaque science et à chaque art en particulier. Indépendamment d'un génie hardi, mais sage, qui est nécessaire pour créer un plan vaste et régulier; indépendamment d'une imagination de feu, qui est nécessaire pour bien peindre; indépendamment d'un goût exquis, qui est nécessaire pour distribuer à propos les ornemens, le poème épique exige la fleur de toutes les connoissances: c'est le chef-d'œuvre de l'esprit humain.

Du Poème héroïque, et du Poème héroï-comique.

Il y a quelques espèces de poèmes qui, sans être proprement épiques, tiennent à ce genre, en ce qu'ils consistent essentiellement dans le récit. Les uns ont des acteurs semblables à ceux de l'épopée, et une action d'une aussi grande importance; mais ils n'en ont ni les fictions ni le merveilleux. On les nomme *héroïques*, ou simplement *historiques*. Le poète ne s'asservissant point à l'unité d'action, y raconte un ou plusieurs événemens tels qu'ils sont arrivés, sans en

exposer les causes surnaturelles, par conséquent sans faire intervenir les Dieux. Mais il faut qu'en racontant, ou en faisant parler ses personnages, il se livre lui-même à toute la chaleur de son ame, pour exciter les passions : il faut que son récit soit une vraie peinture qui frappe et qui attache, un feu vif qui embrâse, un mouvement impétueux qui remue et qui entraîne : autrement ce seroit le récit d'un simple historien. En un mot, le style de ces sortes de poèmes doit être le même que celui de l'épopée; le ton du poète, celui d'un homme inspiré. Voyez dans ce court exemple comme *Lucain* fait parler Caton. Je me sers de la traduction en vers de *Brébeuf*.

Nous trouvons Dieu par-tout; par-tout il parle à nous.
Nous savons ce qui fait ou détruit son courroux;
Et chacun porte en soi ce conseil salutaire,
Si le charme des sens ne le force à se taire.
Pensez-vous qu'à ce temple un Dieu soit limité;
Qu'il ait dans ces déserts caché la vérité?
Faut-il d'autre séjour à ce monarque auguste,
Que les cieux, que la terre et que le cœur du juste?
C'est lui qui nous soutient, c'est lui qui nous conduit.
C'est sa main qui nous guide, et son feu qui nous luit.

Les autres poèmes ont le merveilleux de l'épopée, mais à un degré bien inférieur; et il s'en faut bien qu'ils en aient l'importance de l'action. On les nomme *héroï-comiques*. Le poète y raconte, du style le plus élevé, sur le ton même de l'épopée, une action très-simple, très-

commune, et presque toujours risible. Le merveilleux qu'il y emploie, consiste dans le ministère comique de quelque divinité païenne ou de quelque génie allégorique. *Le Lutrin* de *Boileau* est un poème parfait en ce genre. Un pupître d'une grosseur énorme, placé dans le chœur de la Sainte-Chapelle de Paris, déroboit le chantre à la vue des assistans. Celui-ci le fit abattre. Le trésorier vouluf le faire remettre, et en vint à bout. Voilà le sujet du poème; voilà la grande entreprise que le poète a chantée. La Discorde qui, après avoir fait relever ce lutrin par les partisans du trésorier, et l'avoir fait ensuite renverser par ceux du chantre, inspire à ces deux rivaux le dessein d'aller consulter la chicane, les fait rencontrer à l'entrée du repaire de ce monstre, et excite alors un violent combat entre les chanoines et les chantres; la Nuit, la Piété, la Justice personnifiées, qui interviennent dans l'action; la Mollesse, personnage épisodique, font le merveilleux de ce poème. La pompe du style, la hardiesse des figures, la vivacité des images, la noblesse des comparaisons, une foule de traits sublimes dans ce récit d'une action si commune, donnent à ce charmant ouvrage tout le sel, tout l'enjouement, toutes les graces piquantes du comique. Citons les premiers exemples qui se présenteront : il

n'y a pas de choix à faire. Voici trois héros qui se mettent en marche pour aller placer le pupître dans le chœur.

Les ombres cependant sur la ville épandues,
Du faite des maisons descendent dans les rues.
Le souper hors du chœur chasse les chapelains,
Et de chantres buvans les cabarets sont pleins.
Le redouté Brontin, que son devoir éveille,
Sort à l'instant chargé d'une triple bouteille
D'un vin dont Gilotin, qui savoit tout prévoir,
Au sortir du conseil, eut soin de le pourvoir.
L'odeur d'un jus si doux lui rend le faix moins rude.
Il est bientôt suivi du sacristain Boirude;
Et tous deux de ce pas s'en vont avec chaleur
Du trop lent perruquier réveiller la valeur.
Partons, lui dit Brontin. Déjà le jour plus sombre
Dans les eaux s'éteignant, va faire place à l'ombre.
D'où vient le noir chagrin que je lis dans tes yeux?
Quoi! le pardon sonnant te retrouve en ces lieux!
Où donc est ce grand cœur, dont tantôt l'allégresse
Sembloit du jour trop long accuser la paresse?
Marche, et suis-nous du moins où l'honneur nous attend.
Le perruquier honteux rougit en l'écoutant.
Aussitôt de longs clous il prend une poignée:
Sur son épaule il charge une lourde cognée;
Et derrière son dos, qui tremble sous le poids,
Il attache une scie en forme de carquois.
Il sort au même instant; il se met à leur tête.
A suivre ce grand chef l'un et l'autre s'apprête.
Leur cœur semble allumé d'un zèle tout nouveau.
Brontin tient un maillet, et Boirude un marteau.
La lune, qui du ciel voit leur démarche altière,
Retire en leur faveur sa paisible lumière.
La Discorde en sourit, et les suivant des yeux,
De joie, en les voyant, pousse un cri dans les cieux.

Vous allez entendre sonner le tocsin pour éveiller les Chanoines, que le Chantre veut assembler au chapitre.

Il dit. Du fond poudreux d'une armoire sacrée
Par les mains de Girot la cresselle est tirée.

Ils sortent à l'instant, et par d'heureux efforts,
Du lugubre instrument font crier les ressorts.
Pour augmenter l'effroi, la Discorde infernale
Monte dans le palais, entre dans la grand'salle,
Et du fond de cet antre, au travers de la nuit,
Fait sortir le Démon du tumulte et du bruit.
Le quartier allarmé n'a plus d'yeux qui sommeillent :
Déjà de toutes parts les chanoines s'éveillent.
L'un croit que le tonnerre est tombé sur les toits,
Et que l'église brûle une seconde fois.
L'autre encore agité de vapeurs plus funèbres,
Pense être au Jeudi-Saint, croit qu'on dit les ténèbres ;
Et déjà tout confus, tenant midi sonné,
En soi-même frémit de n'avoir point dîné.
Ainsi, lorsque tout prêt à briser cent murailles,
Louis, la foudre en main, abandonnant Versailles,
Au retour du soleil et des zéphirs nouveaux,
Fait dans les champs de Mars déployer ses drapeaux ;
Au seul bruit répandu de sa marche étonnante,
Le Danube s'émeut, le Tage s'épouvante,
Bruxelles attend le coup qui la doit foudroyer,
Et le Batave encore est prêt à se noyer.

Cette comparaison m'en rappelle une autre, qui produit un effet vraiment comique. C'est du Trésorier que le poète parle.

Il veut partir à jeun, il se peigne, il s'apprête.
L'ivoire trop hâté rompt deux fois sur sa tête,
Et deux fois de sa main le buis tombe en morceaux :
Tel Hercule filant rompoit tous ses fuseaux.

Poètes épiques.

Homère, qui florissoit en Grèce, vers l'an 980 avant J. C., est le plus ancien des poètes connus, et le père de la poésie épique. La critique a relevé dans son *Iliade* et dans son *Odyssée* des longueurs, des détails inutiles, des écarts multipliés. Mais malgré ces défauts, il y a près de trois mille ans que toutes les nations

éclairées admirent ces deux poèmes, dont le premier offre plus d'élévation dans le génie, plus de vigueur et de feu dans le coloris, plus de variété dans les caractères, et le second plus d'invention, plus de régularité dans le plan, plus de variété dans les événemens. Ce poète sublime est généralement regardé comme le plus grand peintre qui ait paru. « On lui impute, dit *Voltaire*, l'extravagance de ses Dieux et la grossièreté de ses héros. C'est reprocher à un peintre d'avoir donné à ses figures les habillemens de son temps. *Homère* a peint les Dieux tels qu'on les croyoit, et les hommes tels qu'ils étoient... On peut rire tant qu'on voudra de voir Patrocle, au neuvième livre de *l'Iliade*, mettre trois gigots de mouton dans une marmite, allumer et souffler le feu, et préparer le dîné avec Achille. Achille et Patrocle n'en sont pas moins éclatans. Charles XII, roi de Suède, a fait six mois sa cuisine à Demir-Tocca, sans perdre rien de son héroïsme; et la plupart de nos généraux qui portent dans un camp tout le luxe d'une cour efféminée, auront bien de la peine à égaler ces héros qui faisoient leur cuisine eux-mêmes. On peut se moquer de la princesse Nausica, qui, suivie de toutes ses femmes, va laver ses robes et celles du roi et de la reine. Cela n'empêchera

pas qu'une simplicité si respectable ne vaille bien la vaine pompe, la mollesse et l'oisiveté dans lesquelles les personnes d'un haut rang sont nourries ».

Madame *Dacier* a fort bien traduit les deux poèmes d'*Homère*, et y a joint d'excellentes remarques, qui décèlent une grande connoissance de l'antiquité. Divers écrivains de nos jours les ont aussi rendus en notre langue, soit en prose, soit en vers. Nous en avons quatre ou cinq traductions, toutes très-estimées, et parmi lesquelles les connoisseurs n'ont pas unanimement marqué celle qui a une supériorité décidée sur les autres.

Virgile n'est pas moins universellement admiré qu'*Homère*. Il l'a imité en beaucoup d'endroits; mais bien des censeurs éclairés trouvent qu'il ne l'a imité que pour le surpasser, et regardent même l'*Enéide* comme le plus parfait des poèmes épiques. Il est certain qu'il est peu d'ouvrages aussi propres à former le goût. Le poète latin n'a pas toute la vigueur, toute la sublimité, tout le feu du génie du poète grec : mais il a plus d'art, plus de jugement, et sait bien mieux orner la raison. Son plan est exact, sa narration rapide et jamais interrompue, sa diction toujours pure et coulante, ses images toujours vives, son coloris toujours brillant. Le merveilleux qu'il em-

ploie, est généralement sage et sensé. Quelques critiques ont trouvé extraordinaire la métamorphose des vaisseaux troyens en nymphes de la mer. Mais *Virgile* n'en a parlé que selon la tradition et la croyance du peuple Romain, puisqu'il dit lui-même que c'est un *événement que l'antiquité a cru, et dont le souvenir ne s'effacera jamais.* Or, on sait que le poète doit avoir moins d'égard à la verité, qu'à ce qui est considéré comme vrai par le commun de ses contemporains. De toutes les traductions qui ont été faites de l'*Enéide* celle qu'en a donnée l'abbé *des Fontaines*, avec des remarques, est la plus estimée.

Il nous reste encore des anciens Romains quelques poèmes que virent paroître les siècles immédiatement postérieurs au beau siècle d'Auguste. Ces poèmes sont :

La Pharsale de *Lucain*, né à Cordoue en Espagne, vers l'an 39 de J. C. Elle est généralement regardée comme une gazette emphatique de la guerre de César contre Pompée. On retrouve souvent dans ce poème l'homme de génie qui s'exprime fortement, et qui peint de même ses personnages; mais plus souvent encore le déclamateur outré, plein d'enflure, sans règle, sans frein et sans goût. La traduction en vers qu'en donna

Brébeuf, est oubliée. *Marmontel* l'a traduit en prose.

La Thébaïde de *Stace*, né à Naples, vers l'an 50 de J. C. Le sujet de ce poème est la guerre que se firent Etéocle et Polinice, fils du fameux Œdipe. Il y a un assez grand nombre de traits heureux et de morceaux de poésie vraiment beaux. Mais ils sont défigurés par une foule d'idées gigantesques, et par les emportemens d'une imagination déréglée. Nous avons du même auteur deux livres de l'*Achilléide*, poème que la mort ne lui permit pas de continuer. *La Thébaïde* a été traduit par l'abbé *Cormiliolle*.

La Guerre Punique (c'est la deuxième) de *Silius Italicus*, né à Rome vers l'an 65 de J. C. Ce poème n'offre que quelques détails intéressans, quelques situations pittoresques. Il est en général dépourvu de chaleur et de coloris. La traduction est de *Lefebvre de Villebrune*.

Nous devons à l'Italie les premiers poèmes qui aient été faits dans le genre épique depuis ou lors de la renaissance des lettres. *Le Roland amoureux* de *Boïardo* fournit à l'*Arioste*, né à Reggio en 1474, l'idée de son *Roland furieux*, poème où toutes les règles sont violées, mais admirable dans tous les détails, écrit d'un style enchanteur, et

plein de tableaux tour à tour sublimes et rians. C'est l'heureux fruit de l'imagination la plus fertile et la plus brillante, qui se livre à tous ses caprices et à toutes ses ingénieuses extravagances. Nous en avons trois bonnes traductions, dont les auteurs sont *Mirabaud*, *Dussieux* et le comte de *Tressan*. Celui-ci a joint à la sienne un extrait de *Roland amoureux*.

Le Trissin, contemporain de l'*Arioste*, prit pour sujet de son poème, *l'Italie délivrée des Goths par Belisaire, sous l'empereur Justinien*. Le plan en est sage et régulier; mais il n'y a presque pas de poésie. Cet ouvrage dont je ne connois pas de traduction, fut, comme je l'ai dit ailleurs, l'aurore du bon goût dans l'épopée.

Le Tasse, né à Sorrento, l'an 1544, amena le grand jour, en publiant sa *Jérusalem délivrée*. Nourri de la lecture des bons poètes de l'antiquité, il les auroit égalés, si, comme je l'ai déjà dit, il n'avoit fait un usage excessif du merveilleux. L'ordonnance de son poème est admirable; l'intérêt y est vif et va toujours en croissant; les caractères y sont variés et toujours soutenus; les tableaux, les peintures diversifiées, s'y succèdent avec un art infini, et le style est toujours proportionné aux différens objets que le poète décrit. La traduction de ce

poème par *Mirabeau*, est très-estimée; mais il paroît que la *nouvelle* l'est encore davantage.

Le Sceau enlevé du *Tassoni*, né à Modène en 1565, offre le mélange du sublime et du grotesque, du terrible et du comique. Il y a beaucoup de feu, d'imagination, de coloris et de gaîté; mais cette gaîte est souvent portée jusqu'à la licence, et peut allarmer la pudeur. Heureusement le traducteur français, *Cedors*, a su jeter un voile sur ce qui ne doit point être vu.

Le Camoëns, né à Lisbonne en 1517, surnommé par ses compatriotes *le Virgile Portugais*, avoit précédé *le Tasse* dans la carrière de l'épopée. Celui-ci commençoit à travailler à son poème, lorsque le Portugal vit paroître *la Lusiade*, qui n'est autre chose que la découverte des Indes orientales. Les fictions neuves ne sont pas rares dans ce poème, écrit d'un style toujours énergique, toujours majestueux, et plein des plus grandes beautés de détail. Mais il faut bien se garder de le prendre pour modèle dans l'usage du merveilleux, et dans la manière d'amener les événemens. Du *Perron* de *Castera* en a été le traducteur.

Les Espagnols ont un poème qui parut pour la première fois en 1597, et dont ils font un très-grand cas: c'est

l'Araucana, nom d'une contrée qui est sur les frontières du Chili, et qui fut la dernière que les Espagnols soumirent après la découverte de l'Amérique. *Don Alonzo d'Ercilla* conquit ce pays, et voulut chanter cette conquête. On a remarqué dans ce poème des morceaux, mais en très-petit nombre, qui sont très-beaux : on a trouvé le reste foible et très-souvent bas. Je n'en connois pas de traduction.

Milton, né à Londres en 1608, ne commença son *Paradis perdu* qu'à l'âge de cinquante-deux ans. On ne peut disconvenir qu'il ne soit un des poètes les plus sublimes qui aient paru. Il étonne, il transporte en mille endroits de son poème. Mais il y en a mille autres, où il porte le déréglement de l'imagination à son comble. Ce poème a été fort bien traduit en prose par *Dupré de Saint-Maur*, et mis en vers par *Beaulaton*, qui, en quelques beaux endroits, n'est guère au-dessous de l'original.

La Boucle des cheveux enlevée, par *Pope*, est un petit poème plein de fictions, d'images et d'un comique riant. Il y a de l'invention et du merveilleux. L'abbé *des Fontaines* en a donné une traduction fort agréable.

Les poèmes les plus estimés qu'aient produits les Allemands, sont *le Messie* par *Klopstock*, et *Susanne* par *Morth-*

ghen. Le premier a été traduit par *Antelmy* et *Liébault.* Il y a de l'élévation et des morceaux vraiment pathétiques. Le second a été traduit par le baron de *Nauzell :* on y admire de grandes beautés, mais qui sont accompagnées quelquefois d'invraisemblances.

Je dois bien nommer ici *la Mort d'Abel* par *Gessner,* quoique cet ouvrage ne soit qu'en prose mesurée. Tout y est peint des couleurs simples et vraies de la nature. *Huber* en a donné une bonne traduction.

Nous avons un poème latin, intitulé *Sarcotis* (*la Sarcothée,* c'est-à-dire, *la Nature humaine*), par le P. *Masénius,* jésuite, professeur de rhétorique à Cologne en 1640. La chute du premier homme en est le sujet. L'auteur qui ne le composa, que pour fournir des sujets propres à exercer la jeunesse dans la poésie latine, ne s'asservit point à une certaine régularité, et s'attacha principalement à semer sa narration d'images et de descriptions. Elles sont de la plus grande richesse et de la plus grande énergie. *Milton* a copié ce poète dans plusieurs de ces tableaux ; et il paroît même qu'il a pris dans *la Sarcothée* le fond du *Paradis perdu.* L'abbé *Dinouart* l'a fort bien traduit.

On a prétendu que le *Télémaque* de *Fénélon* n'est pas un poème épique,

parce qu'il est en prose. Qu'importe que ce soit un poème ou un roman moral ? S'il n'a point la mesure de la poésie, il en a certainement le coloris. Quant à l'invention, au merveilleux et aux autres qualités essentielles de l'action épique, on convient généralement qu'il les a toutes. Cet ouvrage accueilli avec le plus vif empressement dans sa nouveauté, lu encore aujourd'hui avec la même avidité, et traduit dans toutes les langues de l'Europe, n'en fera pas moins à jamais les délices de l'homme de goût, par le génie qui y éclate dans toutes les parties, et les délices des ames vertueuses par l'excellente et sublime morale dont il est rempli.

Pour ne point passer ici sous silence *le Lutrin de Boileau*, je répéterai ce que j'ai déjà dit, que ce poème est parfait dans son genre.

La Henriade de Voltaire a éprouvé le même sort que ses tragédies : éloges d'une part, et critiques de l'autre, également outrés. Les uns n'ont pas craint de mettre cet ouvrage au-dessus de *l'Iliade* et de *l'Enéide ;* les autres ont osé lui disputer la qualité de poème épique. Des censeurs plus modérés et plus raisonnables, ont trouvé qu'en général il y a plus d'esprit que de génie, plus de coloris que d'invention, plus d'histoire que de poésie ; que les portraits quoi-

que très brillans, se ressemblent presque tous, l'auteur ayant puisé ses couleurs dans l'antithèse; que le sentiment y est étouffé par les descriptions; enfin que le plan est défectueux. Mais ils y ont admiré de très-beaux morceaux, dignes du pinceau d'un grand maître, tels que la mort de Coligny, la bataille de Coutras, le tableau de Rome, le départ de Jacques Clément, l'attaque des faubourgs de Paris, la bataille d'Ivri, l'esquisse du siècle de Louis XIV, et la plus grande partie du septième chant.

Le *Vert-Vert* de *Gresset* est un badinage charmant qu'il seroit bien difficile d'imiter. On ne peut pas y desirer plus de richesse dans la fiction, plus d'agrément dans les détails, plus de fraîcheur dans le coloris, plus de délicatesse et de légèreté dans le style.

Imbert occupe une place distinguée parmi les bons poètes de ce dernier genre. Son *Jugement de Pâris* la lui a méritée. C'est un poème plein d'agrémens, malgré quelques longueurs et quelques incorrections.

Je dois observer ici que parmi tous les poèmes que je viens de confondre ensemble dans cette courte notice, parce que j'ai suivi à-peu-près l'ordre des temps où ils ont paru; les seuls vraiment épiques, d'après la définition même de cette espèce de poème, sont *l'Iliade*, *l'Odys-*

ée, l'Enéide. l'Italie délivrée des Goths, la Lusiade, la Jérusalem délivrée, le Paradis perdu (si l'on n'en juge pas par le fond même du sujet), et *la Henriade.*

On a pu voir dans l'exposé que j'ai fait des règles des divers ouvrages en vers, qu'il n'est presqu'aucun genre de poésie, qui ne se propose pour but le plaisir et en même temps l'instruction du lecteur. Le poète peut sans doute se borner au choix d'un sujet propre seulement à plaire. Mais celui qui veut enlever tous les suffrages, doit en choisir un où l'utile soit joint à l'agréable : c'est là le plus noble et le plus digne usage qu'il puisse faire d'un art si brillant, si beau, si sublime et si pur. Malheur au poète qui ne l'aime et ne le cultive, que pour s'avilir lui-même jusqu'à d'injustes et basses personnalités, en vomissant le fiel de la haine ou de la vengeance, et bien souvent le poison de la calomnie! Malheur sur tout au poète, qui, par l'abus le plus criminel, veut le dégrader et le corrompre, en s'efforçant d'élever des autels au libertinage ou à l'impiété! Audacieux infracteur des plus sages institutions politiques, violateur sacrilége de toutes les lois religieuses, par conséquent ennemi téméraire de la tranquillité publique, ennemi perfide du bonheur de ses semblables, il s'expose à

n'être frappé du glaive de la justice humaine, que pour tomber dans les mains redoutables de la justice divine. En vain se flatteroit-il, quoiqu'en proie aux remords dévorans de la conscience, de cette conscience dont la voix terrible se fait si souvent entendre au cœur du méchant; en vain se flatteroit-il d'acquérir quelque espèce de gloire. Jamais, non jamais, l'éclat le plus imposant du génie, toutes ses richesses, toute son étendue, toute son élévation, sa supériorité, même la plus marquée, ne mériteront au poète licencieux ou impie le titre de grand homme, et moins encore celui d'homme estimable. Que dis-je! Ce vil et abject versificateur ne peut qu'imprimer sur son nom une tache éternelle: en devenant l'opprobre de son siècle, il voue sa mémoire à l'exécration de tous les siècles à venir.

Je ne saurois mieux terminer ces courtes réflexions, qu'en mettant sous les yeux des jeunes gens ces derniers vers d'une épître de *Desmahis*, où ce poète se peint lui-même avec une vérité que ses mœurs ni ses écrits n'ont jamais démentie; vers qui devroient être gravés dans l'ame de tous les écrivains.

Nous naissons tous, sujets d'une double puissance.
Chaque peuple a son culte, et chaque état ses lois.
Malgré l'audace impie, et l'aveugle licence,
Respectons les autels, obéissons aux rois,

Toujours

Toujours vertueux par système,
Coupable trop souvent, mais par fragilité ;
Du moins, lorsque d'*Aaron* j'entends la voix suprême,
Fidèle Israélite, et m'oubliant moi-même,
De ma folle raison j'abaisse la fierté,
Et laisse captiver devant un diadême
Mon impuissante liberté.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

Poétique française..... page 1

NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

I. Du Discours mesuré..... 2
De la structure des vers..... 3
De la Rime..... 8
Du mélange des Vers, ou des Stances. 13
II. De la Poésie en général..... 21
De l'art d'inventer..... *ibid.*
Ce que fait le poète pour inventer... 22
De l'art de peindre..... 27
Ce que fait le poète pour peindre.... 29

DES REGLES DES OUVRAGES EN VERS.

Division de la Poésie..... 36

CHAPITRE PREMIER.

Des Poésies fugitives..... 38
Art. I. De l'Enigme, du Logogryphe, et de la Charade..... *ibid.*
De l'Enigme..... *ibid.*
Du Logogryphe..... 40
De la Charade..... 42
Art. II. De l'Epigramme, du Madrigal, et du Sonnet..... 43
De l'Epigramme..... *ibid.*

Du Madrigal..... 46
Du Sonnet..... 47
ART. III. Du Rondeau, et du Triolet. 49
Du Rondeau..... *ibid.*
Du Triolet..... 6.
ART. IV. De l'Epitaphe et de l'Inscription..... *ibid.*
De l'Epitaphe..... *ibid.*
De l'Inscription..... 53
ART. V. De l'Epithalame et de la Chanson..... 55
De l'Epithalame..... *ib d.*
De la Chanson..... 60
Des Chansons *érotiques*..... 61
Des Chansons *bachiques*..... 62
Des Chansons *satyriques*..... 63

CHAPITRE II.

DES PETITS POÈMES..... 65
ART. I. De l'Apologue..... *ibid.*
Définition de l'Apologue..... 66
Action de l'Apologue..... *ibid.*
Qualités de l'Apologue..... 67
Ornemens de l'Apologue..... 69
Moralité de l'Apologue..... 72
Poetes fabulistes..... 73
De la Métamorphose..... 76
ART. II. De l'Eglogue et de l'Idylle..... 78
Définition et matière de la Poésie pastorale..... *ibid.*
Ce qui peut distinguer l'Eglogue de l'Idylle..... 81
Mœurs et caractères des bergers.... 84

Langage des Bergers..... 83
Style de la Poésie pastorale..... 84
Poètes bucolistes..... 86
ART. III. De l'Epître..... 90
Matière de l'Epître..... *ibid.*
Epître philosophique..... 91
Epître familière..... 95
Poètes épistolaires..... 96
De l'Héroïde..... 98
ART. IV. De la Satyre..... 99
Définition et style de la Satyre..... *ibid.*
Ce qu'il faut observer dans la Satyre des mœurs..... 100
Ce qu'il faut observer dans la Satyre des ouvrages d'esprit..... 102
Poètes satyriques..... 103
ART. V. De l'Elégie..... 106
Caractère de l'Elégie..... *ibid.*
Ornemens propres à l'Elégie..... 107
Poètes élégiaques..... 111
ART. VI. De l'Ode..... 113
Nature et division de l'Ode..... *ibid.*
De l'Ode proprement dite..... *ibid.*
Enthousiasme de l'Ode..... 115
Début de l'Ode..... *ibid.*
Style de l'Ode..... 118
Ecarts de l'Ode..... 121
Ode sacrée..... 128
Ode héroïque..... 133
Ode morale..... 135
De l'Ode dans le genre gracieux..... 137
De la Cantate..... 140
Poètes lyriques..... 143

CHAPITRE III.

Des grands Poèmes..... 148
Art. I. Du Poème didactique..... 149
Définition du Poème didactique.... *ibid.*
L'Ordre : première règle du Poème didactique..... 150
La beauté de l'élocution : deuxième règle du Poème didactique..... 156
Ornemens du Poème didactique..... 157
Descriptions épisodiques dans le Poème didactique..... 162
Poëtes didactiques..... 169
Art. II. Du Poème dramatique, en général..... 179
I. Des qualités de l'action dramatique.. 181
Vraisemblable de l'action dramatique. 182
Deux sortes de vraisemblables..... 183
Nécessaire dans l'action dramatique. 184
Intégrité de l'action dramatique..... 186
Unité de l'action dramatique..... 188
Unité de l'action, prise du rapport des parties..... 189
Unité de l'action, prise de l'unité de péril..... 190
Unité de l'action, prise de l'unité d'intérêt..... 191
Unité de lieu..... 192
Unité de temps..... 195
II. De la conduite de l'action dramatique. 196
Actes et scènes..... *ibid.*
Préparation de l'action : exposition du sujet..... 199

Nœud ou intrigue..... 202
Dénouement ou catastrophe..... 205
Eclaircissement des trois derniers points, par des exemples pris de *Racine* et de *Corneille*..... 209
III. Des Personnages dramatiques..... 216
Mœurs ou caractères des Personnages dramatiques..... *ibid.*
Qualités des mœurs dramatiques..... 218
Style dramatique..... 224
Du Dialogue et du Monologue..... 227
ART. III. Du Poème comique..... 229
I. De la Comédie..... 230
Définition de la Comédie et du ridicule..... *ibid.*
Comédies d'intrigue : Comédies de caractère..... 232
Action et caractères dans la Comédie. 233
Mœurs générales et mœurs particulières dans la Comédie..... 238
Des coups de théâtre, et de deux sortes de comique..... 240
Analyse d'une comédie de *Molière*.. 242
Différens genres de comique..... 256
Comique larmoyant..... 258
Style de la Comédie..... 262
Poètes comiques..... 268
II. Des Pièces de théâtre qui ont rapport à la Comédie..... 286
De la Farce..... *ibid.*
Des Pièces à scènes détachées..... 288
De la Parodie..... 289
III. De l'Opéra-comique..... 293
Opéra-comique en vaudevilles..... 294

Pièces à ariettes..... 295
Des *Duo* dans l'Opéra-comique..... 296
ART. IV. Du Poème tragique..... 297
I. De la Tragédie..... 298
Définition de la Tragédie..... *ibid.*
De la terreur et de la pitié..... 301
Malheurs propres à la Tragédie..... 305
Fable de la Tragédie..... 312
Analyse d'une Tragédie de *Racine*.. 320
De l'amour dans la Tragédie..... 332
Style de la Tragédie..... 337
Récapitulation des règles générales de la Tragédie..... 345
Poètes tragiques..... 347
II. De la Tragédie-lyrique, ou *Opéra*. 366
Merveilleux de l'action dans l'*Opéra*. 368
Conduite de l'action dans l'*Opéra*... 369
Analyse d'un *Opéra* de *Quinaut*.... 370
Style de l'*Opéra*..... 374
De l'amour dans l'*Opéra*..... 378
ART. V. Du Poème épique..... 381
Définition du Poème épique..... 382
Du merveilleux dans le Poème épique. 384
Qualités de l'action épique..... 397
Des épisodes dans le Poème épique.. 401
Des personnages et de la morale dans le Poème épique..... 408
Du style et de la forme de l'épopée.. 414
Du style du début dans le Poème épique. 415
De la forme et du style du récit dans le Poème épique..... 419
Des descriptions dans le Poème épique. 425

Du ton et du langage des interlocuteurs dans l'épopée..... 430
Des portraits des personnages de l'épopée..... 432
Analyse de l'*Enéide*..... 433
Du Poème héroïque, et du Poème héroï-comique..... 440
Poètes épiques..... 444

FIN DE LA TABLE.

DE L'IMPRIMERIE DE CRAPELET.

LIVRES

qui se trouvent chez le même Libraire.

Abrégé de la Grammaire anglaise, par J. S. Charrier, suivi d'un modèle de Lettres familières et commerciales dans les deux langues, 1799, *in*-12, pap. d'Hollande, 1 f.

Abrégé de l'Histoire des Hommes illustres de Rome, depuis sa fondation par Romulus jusqu'au règne d'Auguste, livre classique, trad. du latin de l'Homond, par Plaisant Lahoussaie. *Paris*, 1797, 2 vol. *in* 12, 4 f.

Abrégé de l'Histoire universelle, ancienne, moyenne et moderne, par Roustan, 9 vol. *in*-12, 15 f.

Abrégé de l'Histoire universelle, depuis le commencement du monde jusqu'en 1781, trad. de l'all. de MM. Schloetzer et Schroeck, ouvrage particulièrement destiné à l'éducation des jeunes gens, 2 vol. *in* 12, 4 f. 50 c.

Abrégé de l'Histoire ancienne et Romaine, par Tailhié. 1801, 10 vol. *in*-12 avec cartes, bonne édition, 25 f.

Ces deux ouvrages se vendent séparément, 12 f. 50 c. chacun.

Abrégé de l'Histoire des Empereurs Romains, Grecs et Allemands, depuis Jules-César jusqu'à François II, Empereur actuel. (Ouvrage classique qui peut faire suite aux *Révolutions Romaines*, par Vertot), *in*-12, 2 f. 50 c.

Ami (l') des Jeunes Gens, ou Guide pour les conduire dans la société, leur inspirer l'amour des vertus, les éloigner du vice, &c. 2 vol. *in*-12, petit format, avec fig. 5 f.

Année (l') Française, ou Vies des hommes qui ont honoré la France, ou par leurs talens, ou par leurs services, et sur-tout par leurs vertus, 4 v. *in*-12, broc. 8 f.

Art (l') de se conserver en santé, ou Préceptes sur les moyens de prévenir les maladies, corriger les vices de son tempérament, &c. par Jourdain, médecin. *Paris*, 1796, 1 vol. *in*-8. de 600 pag. 5f.

Art de voir (de l') dans les Beaux-Arts, par Milizia, trad. de l'Italien par Pommereuil. *Paris*, an 6, 1 vol. *in*-8. 3 f. 50 c.

Atlas portatif général, pour servir à l'intelligence des auteurs classiques, par Grenet, au nombre de 92 cartes coloriées, sur beau papier, 1 vol. *in*-4. grand papier, demi-reliure, 48 f.

Atlas des Enfans, ou Nouvelle Méthode pour apprendre la Géographie, avec un nouveau Traité de la Sphère, et 24 Cartes enluminées, nouvelle édition. *Lyon*, 1790, *in*-12, 4 f.

Aventures de Télémaque, 2 vol. *in*-12, édition de Paris, avec l'éloge de Fénélon, par Laharpe, une table des matières, et 25 fig 5 f.

Aventures et Vie de Robinson Crusoé, 4 vol. *in*-18, fig. 4 f.

— Les mêmes. *Paris*, 2 vol. *in*-12, fig. 5f.

Avis (nouvel) au Peuple, ou Instruction sur les Maladies, par Petit-Radel, 1 vol. *in*-12, 2 f.

Bibliothèque des Enfans, contenant l'Ami des Enfans et des Adolescens, Théâtre de l'Enfance, Petit Grandisson, Sandford et Merton, Introduction à la connoissance de la Nature, Idylles et Romances, par Berquin, en tout 28 vol. *in*-18, gros caractères, joliment imprimés, et ornés de 76 jolies gravures en bois, 24 f.

Bibliothèque orientale, ou Dictionnaire universel contenant ce qui fait connoître les Peuples de l'Orient, leurs histoires, religions, sectes, politique, gouvernemens, loix, mœurs, coutumes, révolutions, sciences et arts; les vies des grands hommes, &c. &c. par d'Herbelot, et continuée par Visdelou et Galand. *La Haye*, 1779, 4 vol. *in*-4. portrait et tableaux, belle édition, 42 f.

Boîte (la) à l'Esprit, ou Bibliothèque générale des anecdotes et des bons mots, dits et faits remarquables des anciens et des modernes, par

une Société des Gens-de-Lettres. *Paris*, an 9, 12 vol. *in*-12, fig. 15 f.

Catéchisme historique, contenant en abrégé l'Histoire Sainte et la Doctrine Chrétienne, par Fleury, nouv. édit. 1 vol. *in*-12. 2 f.

Chef-d'œuvre d'un Inconnu, par Mathanasius, nouv. édit. 2 vol. *in*-12, 4 f.

Clarisse Harlowe, traduction nouvelle, et la seule complète, par Letourneur, et revue par Richardson, avec figures. *Paris*, 1802 et 1803, 14 vol. *in*-18. sur beau pap. fin, 21 f.

Collection de Classiques latins, en 16 vol. *in*-18. pap. vélin, impr par *Didot jeune* et *Crapelet*, contenant: Eutropius, Sextus Rufus, 1 vol. — Plinii Panegyricus, 1 vol. — Sallustius et Orationes in Catilinam, 5 vol. — Cornelius Nepos, 2 vol. — Petronius, cum glossario, 2 vol. — Taciti Germania, Agricola, 1 vol. — Psyches et Cupidinis Amores, 1 vol. — Apuleïus, 3 vol. — Ciceronis Lælius. — Cato major, 2 vol. les 16 vol. broc. 50 f.

— La même, joliment reliée, veau, tr. dorée, 74 f.

Collection d'Esprits, ou Génies des Auteurs suivans: Esprit de Montesquieu, de Bourdaloue, de Scudéri, de Saint Réal, du P. Castel, des Romains, des Monarques philosophes, et de Sénèque, 8 vol. *in*-12, 16 f.

Commentaire sur la Retraite des Dix-mille de Xénophon, ou nouveau Traité de la Guerre, par Lecointe, 2 vol. *in*-12, fig. 5 f.

Comptes faits, ou nouveau Barrême, en livres, sous et deniers (monnoie ancienne), et en francs, décimes, centimes et millimes (monnoie nouvelle), depuis un 64e de chose jusqu'à 100,000 choses la chose valant depuis un quart de denier jusqu'à 20,000 liv. (monnoie ancienne), ou depuis 4 millimes jusqu'à 20,000 f. (monnoie nouvelle); suivis, 1°. d'un Barrême décimal proprement dit, 2°. de Tables de réduction des monnoies anciennes en monnoies nouvelles, et réciproquement; ouvrage indispensable à tous les fonctionnaires publics: par Blavier, ingénieur des mines, auteur du *Tarif des contribu-*

tions, &c. très-gros vol. *in*-8. de près de 1000 pag. br. 7 f. 50 c.

Conservateur (le), ou Recueil de Morceaux choisis d'Histoire, Politique, Littérature et Philosophie, par François de Neufchâteau; 2 vol. *in*-8. br. 10 f.

Contes moraux de Marmontel, anciens et nouveaux. *Paris*, an IX, 10 vol. *in*-18. bonne édition, avec une fig. à chaque vol. br. 10 f.

Contrat (du) social, ou Principes du Droit politique, par J. J. Rousseau, *in*-12, très-belle édition. 2 f. 50 c.

Correspondance de Myladi Cécile avec ses enfans, ou Recueil de lettres relatives aux études et aux mœurs de la jeunesse de l'un et de l'autre sexe, pour la former aux vertus morales et au style épistolaire, par Fréville, 2 vol. *in*-12. 3 f.

Cours d'Éducation à l'usage des Demoiselles et des jeunes Messieurs qui ne veulent pas apprendre le latin, par Wandelaincourt, 8 vol. *in*-12, 12 f.

Cours d'Histoire et de Politique, contenant tout ce qui peut contribuer à la prospérité des Nations et au bonheur des Individus; ouvrage propre à former le Législateur, le Ministre d'Etat, le Militaire, le Légiste, le Négociant, &c. par le docteur Priestley, trad. en français par Cantwell. *Paris*, 1798, 2 vol. *in*-8. 9 f.

Démonstrations élémentaires de Botanique, contenant les principes généraux de cette science, les fondemens des méthodes et les élémens de la physique des végétaux, la description des plantes, leurs usages et leurs propriétés, &c. quatrième édition, considérablement augmentée, et à laquelle on a joint les figures de 400 plantes, dessinées sous la direction de Richer de Belleval, et de Linné, en tout 4 vol. *in*-8. et 2 *in*-4. 72 f.

Descriptions des Arts et Métiers, faites ou approuvées par l'Académie des Sciences de Paris. *Neuchâtel*, 1771 et années suiv. 19 vol. *in*-4. avec beaucoup de planc. en taille-douce, 190 f.

Dictionnaire (nouveau) de la Langue Française,

composé sur la dernière édition de l'Abrégé de Richelet ; par Wailly, entièrement refondue d'après le Dictionnaire de l'Académie, celui de Trévoux, le Dictionnaire de Grammaire et de Littérature de l'Encyclopédie méthodique, &c. par Gattel, professeur de Grammaire générale. *Lyon*, 1803, 2 gros vol. *in*-8 de 800 pag. chacun, à deux colonnes, br. 12 f.

Dictionnaire des Synonymes français, par feu Delivoy, nouv. édit. revue et augmentée de plus de moitié, par Beauzée. *Paris*, 1788, 1 vol. *in*-8. de plus de 700 pag. à deux colonnes. 6 f.

Dictionnaire anglais-français et français-anglais, par Boyer, nouvelle édition, 2 vol. *in*-8. 10 f.

— Le même, nouv. édit. *Paris*, 1802, 2 vol. *in*-8. gr. pap. 15 f.

Dictionnaire de poche de Nugent, anglais et français, et français et anglais ; nouvelle édition, augmentée de plusieurs milliers de mots, d'un Dictionnaire de Marine, des termes les plus usités en histoire naturelle, d'un Abrégé de la Grammaire anglaise, et d'une Table des mots homonymes, par Charrier, 1797, 1 gros vol. *in*-8. oblong, d'environ 700 pages à trois colonnes, 5 f.

Dictionnaire de la Fable, ou Mythologie grecque, latine, égyptienne, celtique, persane, syriaque, indienne, chinoise, mahométane, rabbinique, slavonne, scandinave, africaine, américaine, iconologique, &c. par Noël, inspecteur-général de l'Instruction publique, &c. *Paris*, 1803, 2 gros vol. *in*-8. à deux colonnes, 21 f.

Dictionnaire Géographique portatif des quatre parties du monde, contenant la description des républiques, royaumes, provinces, villes, évêchés, principautés, duchés, comtés, forteresses, &c. la nouvelle division de la France en départemens, la Géographie ancienne ; trad. de l'anglais sur la 13e édition de Laurent Echard, par Vosgien ; nouvelle édition, revue et considérablement augmentée. *Paris*, 1801, 1 gros vol. *in*-12 de plus 750 pages, bien imprimé, à deux colonnes, broché, 6 fr., et relié, 7 f.

Dictionnaire de la Conservation de l'Homme, ou

d'Hygiène et d'Education physique et morale, par Macquart. *Paris*, 1797, 2 vol. *in*-8. de 600 pages chacun, brochés, 12 f.

Dictionnaire de Physique de Brisson, nouv. édit. *Paris*, 1 00, 6 vol. *in* 8. et 1 vol. *in*-4. de planc. en taille-douce, brochés, 36 f.

Dictionnaire iconologique, ou introduction à la connoissance des peintures, sculptures, estampes, médailles, pierres gravées, par Prezel, 2 vol. *in*-8. 6 f.

Ecole (l') du Bonheur, ou Tableau des vertus sociales, dans lequel le précepte, mis à côté de l'exemple, présente la route pour parvenir à la félicité, deuxième édit. *Paris*, 1791, 2 vol. *in*-12, 4 f.

Elémens de Grammaire générale appliqués à la langue française, par R. A. Sicard, directeur des sourds-muets, et membre de l'Institut national, deuxième édition. *Paris*, 1801, 2 gros vol. *in*-8. 12 f.

Elémens de Physique, de Sigaud de Lafond, 4 vol. *in*-8. fig. 24 f.

Elémens de Chimie, par J. A. Chaptal, membre de l'Institut national, quatrième édition considérablement augmentée. *Paris*, 1803, 3 vol. *in*-8. br. 15 f.

Elémens de Minéralogie et de Géologie, ou Histoire naturelle des Minéraux, considérés dans leurs rapports avec la Théorie de la Terre, et contenant leur description particulière, celle de leurs gîtes, l'histoire de leur formation, les détails de leurs propriétés et de leurs usages, leur analyse chimique, &c. par E. M. L. Patrin, de l'Institut National. *Paris*, 1803, 5 gros vol. *in*-18. ornés de 40 planches en taille-douce, belle édition de *Crapelet*, br. 12 f. 50 c.

— Les mêmes, avec les 40 planches coloriées, cart. 18 f. 50 c.

Encyclopédie morale, contenant les devoirs de l'Homme en société, traduite de l'anglais par mad. de Rivarol. *Paris*, 1803, *in*-12. 2 f.

Enfans de l'Abbaye (les), par madame Régnas

María Roche, traduit de l'angl. par André Morellet, orn. de grav. 6 vol. *in*-12, 9 f.

Esprit de la Morale et de la Philosophie, divisé en 4 parties *in*-12, 2 f.

Essai sur la Politique et la Législation des Romains, trad. de l'italien (ouvrage attribué au célèbre Beccaria), *in*-12, 2 f.

Etudes (les) de la Nature, Paul et Virginie, les Vœux d'un Solitaire, l'Arcadie, la Chaumière Indienne, &c. par Jacques-Bernardin-Henri de Saint-Pierre, nouvelle édition, revue et corrigée par l'Auteur. *Paris*, 1804, 6 vol. *in*-8. sur beau papier et belle impression de *Crapelet*, ornée de 10 planches en taille-douce, brochés et étiquetés, 30 f.

Fablier de la jeunesse et de l'âge mûr, ou Choix de Fables et d'Apologues destinés à l'éducation de la jeunesse, tirés des meilleurs Auteurs Anglais, Allemands, Hollandais, &c. par l'Auteur de la Morale en action. *Lyon*, 1801, 3 vol. *in*-12. fig. 7 f. 50 c.

Grammaire anglaise et française, par Miège et Boyer, nouv. édit. *in*-12, 2 f.

Grammaire anglaise de Peyton, ou Elémens de la Langue anglaise développés d'une manière nouvelle et facile, *in*-12 relié, 3 f.

Histoire des Révolutions Romaines, par Vertot, 3 vol. *in*-12, 7 f. 50 c.

Histoire des Révolutions de Suède, par Vertot, avec la dernière Révolution de Suède arrivée en 1772, par Shéridant, 3 vol. *in*-12, 7 f. 50 c.

Histoire des Révolutions d'Angleterre, par le Père d'Orléans, 4 vol. *in*-12, bonne édition de Paris, 10 f.

Histoire choisie des Auteurs profanes, avec des notes historiques et morales, par Simon. *Paris*, 1787, 2 vol. *in*-12, 5 f.

Iliade (l') et l'Odyssée d'Homère, avec des remarques, précédées de réflexions sur Homère, et sur la traduction des poètes, par Bitaubé, de l'Institut national, quatrième édit. *Paris*, 1804, 6 vol. *in*-8. 30 f.

Leçons (les) de l'Enfance, en anglais et en français, par Miss Maria Edgeworth; la partie française est traduite par L. C. Cheron. *Paris*, 1803, 5 gros vol. *in*-16. 9 f.

Leçons de Littérature et de Morale, ou recueil en prose et en vers des plus beaux morceaux de notre langue, dans la littérature des deux derniers siècles; ouvrage classique, adopté par le gouvernement pour les Lycées et les Ecoles secondaires, &c. par Noël, inspecteur général de l'instruction publique, et De Laplace, professeur de Belles-Lettres. *Paris*, 1804, 2 vol. *in*-8. br. 9 f.

Lettres Athéniennes, ou Correspondance d'un Agent du Roi de Perse résidant à Athènes, pendant la guerre du Péloponnèse, traduites de l'anglais par M. Christophe. *Paris*, 1803, 4 vol. *in*-12; ornés de 12 jolis portraits, 12 f.

Manuel d'Epictète, suivi du Tableau de Cébès, 1 gros vol *in*-32, jolie édit. très-portatif, 2 f.

— Le même, sur pap. vél. dont il n'y a que 50 exempl. 6 f.

Manuel du Naturaliste, ou Dictionnaire d'Histoire naturelle, contenant l'abrégé de l'histoire des animaux, végétaux, minéraux, et des principaux météores et phénomènes de la nature; nouv. édit. considérablement augmentée, 2 vol. *in*-8. br. 8 f.

Métamorphoses d'Ovide (traduction en vers des), poëme en quinze livres, avec des commentaires et des notes, par M. Desaintange. *Paris*, 1803, 1 gros volume *in*-12, très-bien imprimé, sur papier fin, 3 f. 75 c.

Métamorphoses (les) d'Ovide, trad. en français, avec des remarques et des explications historiques, par Banier, édition augmentée de la Vie d'Ovide, et ornée de 16 fig. en taille-douce d'après B. Picart; 4 vol. *in*-12, br. 8 f.

Nouveau Spectacle de la Nature, contenant les objets dont tout homme doit être instruit, par Chevignard. *Paris*, 1798, 2 vol. *in*-8. imprimés par *Didot*, et ornés de 9 fig. br. et étiq. 9 f.

Œuvres complètes de Berquin, contenant l'Ami

des enfans et des Adolescens, Théâtre de l'enfance, Introduction à la connoissance de la Nature, le Petit Grandisson, Sandfort et Merton, et Idylles et Romances, en tout 16 vol. *in*-18, nouv. édit. ornée de beaucoup de fig. 12 f.

Œuvres de Colardeau, de l'Académie Française. *Paris*, 1803, 4 vol. *in*-18. portrait, 4 f.

— Les mêmes, papier fin, 6 f.

— Les mêmes, pap. vélin, 8 f.

Œuvres de madame et de mademoiselle Deshoulières, nouv. édit. imprimée par *Crapelet*, sur papier d'Angoulême. *Paris*, 1798, 2 vol. *in*-8. ornés d'un très-beau portrait de l'auteur, 10 f.

Œuvres de Condillac, revues, corrigées par l'auteur, imprimées sur manuscrits autographes, et augmentées de la Langue des calculs, ouvrage posthume, 23 vol. *in*-8. fig. 90 f.

Œuvres complètes de Démosthènes et d'Eschine, traduites en français, avec des remarques sur les Harangues et Plaidoyers de ces deux orateurs, par l'abbé Auger de l'Académie des inscriptions et belles lettres de Paris, nouv. édit. *Paris*, 1801, 6 vol. *in*-8. 24 f.

Œuvres diverses de Duclos, de l'Académie française, nouvelle édition. *Paris*, 1802, 5 vol. *in*-8. 16 f.

Œuvres de Fontenelle de l'Académie française, nouv. édit. de *Paris*, 11 vol. *in*-12. fig. 27 f. 50 c.

Œuvres complètes de Léonard, recueillies et publiées par Vincent Campenon. *Paris*, de l'imprimerie de *Didot jeune*, 1798, 3 vol. *in*-8. 10 f.

Œuvres de Moncrif de l'Académie française, nouv. édit. *Paris*, 1783, 9 vol. *in*-8. portrait. 6 f.

Œuvres complètes de Montesquieu, 7 vol. *in*-12, 14 f.

— Les mêmes, 12 vol. *in*-18, édit. commune, 9 f.

Œuvres de Mancini-Nivernois, publiées par l'auteur. *Paris*, 1797, de l'imp. de *Didot jeune*, 8 vol. *in*-8. portrait, 33 f.

Œuvres complètes de Nollet, contenant ses Leçons de Physique et ses autres ouvrages sur la Physique et l'Electricité, 14 vol. *in*-12, bonne édit. de *Paris*, ornée de 200 fig. en taille-douce, 50 f.

Œuvres de Blaise Pascal, 5 gros vol. *in*-8. avec le portrait de l'auteur et beaucoup de fig. 24 f.

Œuvres complètes de Poivre, précédées de sa vie et accompagnées de notes, nouv. et belle édit. *in*-8. 5 f.

Œuvres de Jean Racine (son théâtre), 3 vol. *in*-4. fig. 30 f.

— Les mêmes, 3 vol. grand *in*-12, fig. 7 f. 50 c.

— Les mêmes, 3 vol. *in*-12, petit pap. 4 f. 50 c.

— Les mêmes, 3 vol. *in*-18, 4 f.

Œuvres de Jean Racine, avec les Commentaires de Luneau de Boisjermain, nouv. édit. 7 vol. *in*-8. avec de nouvelles et jolies fig. 30 f.

Œuvres de Sterne, trad. de l'angl. par de Frenais, de Bonnai et Salaville, orn. de 14 fig. en taille-douce d'après les dessins originaux. *Paris*, 1803, 6 vol. *in*-8. 30 f.

— Les mêmes. *Paris*, 1797, 7 vol. *in*-12, 14 fig. 12 f.

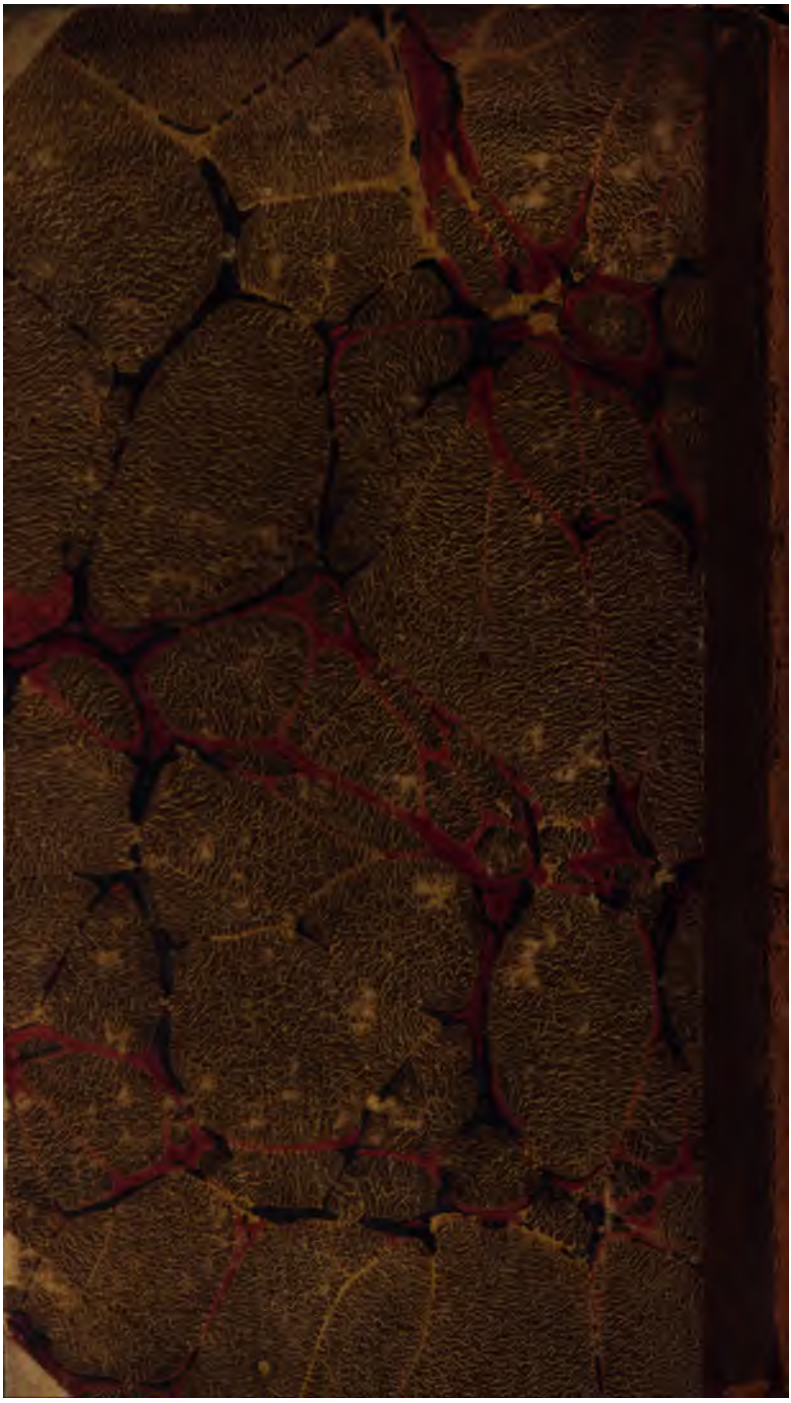
Œuvres de Tressan, 12 vol. *in*-8. avec des fig. de Marillier, 48 f.

Origine (de l') des Loix, des Arts et des Sciences, et de leurs progrès, par Goguet, 6 vol. *in*-12, fig. brochés, 18 f.

Pétrone, latin et français, traduction entière suivant le manuscrit trouvé à Belgrade en 1688, avec des remarques et additions qui manquent aux premières éditions. *Paris*, 2 vol. *in*-8. 9 f.

Plantes (les), poëme, par René-Richard Castel, professeur de Littérature au Prytanée français; troisième édition, revue, corrigée et augmentée, ornée de 5 jolies figures en taille-douce, un gros vol. *in*-18 très-bien imprimé, sur grand-raisin fin, broché et étiqueté, 3 f.

Il y en a quelques exemplaires sur grand-raisin superfin vélin satiné, belles figures, brochés et étiquetés, 6 f.

Poésies de madame et de mademoiselle Deshoulières, 2 vol. *in*-8. petit papier, 6 f.

Raison, Folie, Chacun son mot; petit Cours de Morale mis à la portée des vieux enfans, par Lemontey. *Paris*, 1801, *in*-8. bien imprimé, seconde édition, 3 f.